المركز القومى للترجمة

المشروع القومى للترجمة

المعتمد الأدبى فى التفكيك

هيدجر، بلانشو، دريدا

تأليف: تيموثى كلارك

ترجمة وتقديم: حسام نايل

مراجعة: محمد بريرى

1931

هذا الكتاب تحقيق دقيق مرهف فى وسائل القُرْب من فكرة "الأدب" والنصوص الأدبية على طريقة دريدا وأسلافه المعتبرين. وفيه الاسترسال إلى ضرورة تحويل مسار العلاقة بين القارئ والنص الأدبى. ولَسوف يرينا هذا الاسترسال الكثير من المضمرات الفلسفية العاملة- من وراء- فى الدرس الأدبى وقراءة النصوص، والمتحكمة فى العلاقة بين القارئ والنص.

من ثمَّ، يُعلمنا كلارك أن اسم "دريدا" وتسمية "التفكيك" يجلوان الاتصال والرفد القوى الشديد بين أنحاء الفكر الأوربى وفلسفته وأدبه ونقده؛ يعلمنا أن الأدب ونقده ينفتحان الانفتاح الذى يُسائل فكرةَ الحدود التى لا تزال التقاليدُ الأكاديمية فى العالم العربى تعكف على تثبيتها بين العلوم الإنسانية- وعلى الأخص بين الفلسفة بما هى طريقة فى التفكير مسئولة والدرس الأدبى- فيما يشبه إغلاق النوافذ والأبواب، لا لشىء سوى السدور فى الغىِّ وحماية الأوثان أو مُقَدَّرَات غافلة.

ويُمثِّلُ كتابُ كلارك الذى هو تحقيق لطيف فى أصول فكرة الأدب وممارسته عند دريدا الوجهَ الآخرَ المتمم لمقدمة سبيفاك الشارحة التى وضعتْها حين ترجمتْ كتاب فى علم أنساق الكتابة من أصله الفرنسى إلى الإنجليزية، والتى حَقَّقَتْ فيها أصول التفكيك أو منابعه الفلسفية عند أسلاف دريدا من الفلاسفة المعتبرين. وبترجمتى الحالية يكتمل جناحا التفكيك- الفلسفى والأدبى- حتى يتمكن المولع بدريدا من التحليق فى أجوائه بقدر من الخفة.

(المترجم)

المعتمد الأدبى فى التفكيك

هيدجر، بلانشو، دريـدا

المركز القومى للترجمة
إشراف: جابر عصفور

- العدد: 1931
- المعتمد الأدبي في التفكيك: هيدجر، بلانشو، دريدا
- تيموثي كلارك
- حسام نايل
- محمد بريري
- الطبعة الأولى 2011

هذه ترجمة كتاب:

DERRIDA, HEIDEGGER, BLANCHOT:
Sources of Derrida's Notion & Practice of Literature
By: Timothy Clark

شارع الجبلاية بالأوبرا- الجزيرة- القاهرة. ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤- ٢٧٣٥٤٥٢٤ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤

El Gabalaya St. Opera House, El Gezira, Cairo.

المعتمد الأدبى فى التفكيك

هيدجر، بلانشو، دريدا

تـــــأليف: تيموثى كلارك

ترجمة وتقديم: حـــسام نايـــل

مراجعـــــة: محمـــد بريـــرى

2011

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

كلارك، تيموثي
المعتمد الأدبى فى التفكيك: هيدجر، بلانشو، دريدا/ تأليف: تيموثى كلارك، ترجمة وتقديم: حسام نايل، مراجعة: محمد بريري؛
ط ١ - القاهرة: المركز القومى للترجمة، ٢٠١١
٣٤٨ ص، ٢٤ سم
١ - الرجال - تراجم
(أ) نايل، حسام (مُترجم ومُقدم)
(ب) بريري، محمد (مُراجع)
٢ - العنوان ٩٢٠,٧١

رقم الإيداع: ٢٠١١/٥٧٣٤
الترقيم الدولى: I.S.B.N - 978 - 977 - 704 - 547 - 6
طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

المحتويات

تقدمة على طريقة أخرى

من وراء الترجمة(*)

قد يبدو هذا العمل الذى يتتبع فيه كلارك أصول فكرة الأدب عند دريدا وممارسته له عملاً غير مستساغ؛ نظرًا لأن هذه الأصول أو المنابع تتبنى على مفترضات فلسفية ضمنية تكاد تكون مستغربة. ولعل سببَ استغرابها راجعٌ إلى تصورات سائدة حاكمة عن كُنْه الإنسان وكُنْه الحياة أولاً، ثم إلى تصورات سائدة- مستمدة من السابقة مترتبة عليها- عن كُنْه علاقة القارئ بالعمل الأدبى فى سياق تصور تقليدى متواتر عن كُنْه الأدب عمومًا. لذا، آثرتْ هذه التقدمةَ- بين يدى الترجمة- عَرْضَ طريقة فى تفكيك الثنائية الميتافيزيقة التى تُعَارِضُ بين الحياة والموت، والتى جعلت منهما ضدين لا يجتمعان، يرتفع أحدهما لوجود الآخر. لعل أثناء هذا العَرْض ينجلى بعض كُنْه الإنسان، كما قد ينجلى أيضًا أن طريقة التفكير التى تُعَارِضُ بين الحياة والموت ليست بالطريقة العادلة، لا ولا هى بالمنصفة. وبهذا الانجلاء، عسى ينكشف طغيان وبهتان افتراء الإنسان حين تمركز حول ذاته قائسًا علاقته بجنسه وبغير جنسه لو توسعنا فى القول، ثم لو ضيقناه بحدود الكتاب الحالى لانكشف الظلم الذى به حكم علاقته بالعمل الأدبى فاتخذه سخريا. ولعل هذا

(*) هذه "التقدمة" التى أضعها قبل الدخول إلى مطالعة ترجمة كتاب كلارك تحاول- "بطريقتها فى الوجود"- استشكال "وظيفة المقدمة" بالمعنى السائر المتعارف عليه بين المترجمين والأكاديميين من ذوى الاختصاص؛ مستأنسًا فى ذلك بالاستشكال التفكيكى الذى عرضه دريدا بخصوص "مقدمات" هيجل من ناحية، كما استأنستُ أيضا بالمقدمة التى وضعتها سبيفاك عند ترجمتها كتاب *فى علم أنساق الكتابة* من الفرنسية إلى الإنجليزية، ألا وإن مقدمتها ليصعب إدراجها ضمن الوظائف المعتادة التى تقوم بها المقدمات المنذورة للأعمال المترجمة.

العَرَض يخدم- من وراء- المناقشةَ التفصيلية العويصة التى يقدمها كلارك عن التمثيل *representation* والمحاكاة *mimesis*؛ ألا وإنها المناقشة التى يقوم عليها موقع الأدب وممارسته فى استراتيجية التفكيك عند الفيلسوف دريدا.

(١)
إيعاز بكُنْه الحياة

يأتى خبر الموت دومًا وكأنه يأتى لأول مرة؛ فننكره ونأبى تصديقه. لماذا؟ لأن الموت فى كل مرة يأتى فيها يأتى متنكرًا يتنكر غاية التنكر. على غير انتظار أو توقع. بلا علامة أو شارة سوى علامته وشارته الفريدة غير المعروفة المجهولة دومًا. وحين نتهيأ لأدنى تَعرُّفٍ عليه يكون قد جاء ومعه كل الصمت. ألا وتلك غاية تَنَكُّره وأعلاها. الموت فريد فى كل مرة. هَشٌّ وديعٌ كضمَّةِ حبيبٍ وقت السَّحَر أو ضحكة طفل فى الأصيل. ما الموت؟!

النسيان والغباوة

لا أحد يعرف الموت. أليس كذلك؟ لأن معرفته تقتضى تجربته شخصيًا، وما من أحد منًا جرَّبه شخصيا. تجربة الموت بشكل شخصى ليست شيئًا البتة؛ لأنه لا قدرة لأحد إطلاقًا على الحديث عنها. مَن يموت لا يحدثنا عن تجربة موته، حتى النبى محمد ﷺ لم يتحدث عن هذه التجربة واكتفى بقول "إن للموت سكرات"(١). لذا، يرتبط الموت- من هذا الوجه- باستحالة الكلام وامتناعه. ألا وإنهما استحالة وامتناع مطلقان.

ومن وجه آخر، ليس الموت الشخصى شيئًا؛ فالموت الحقُ هو موت قريب لا يُعوَّضُ أو حبيب غالٍ أو صديق عزيز. تجربة الموت الحقة هى موت الآخر. تجربة الموت هى سماع خبر الموت أو رؤيته يحدث أمامنا لشخص آخر. هذا هو- على التحقيق- الموت الذى نُجرِّبُه. وهذا الذى نعرفه أو نعانيه أو نُجرِّبه يجلب معه مراسم الحداد التى نقيمها فور ظهور الموت من بعد تخفيه. وأثناء الحداد يتلمس الإنسان (العاقل!)- بممارسة الحداد- كل سبيل متاح أمامه حتى ينسى الموت ويواريه. إذ لا بد من نسيان الموت ومواراته حتى تستقيم الحياة. لأن مَن هو على ذُكْرٍ دائم من الموت لا يستطيع أن يُقِيمَ حياةً. كلا، ولا يسير فيها.

لكننا ونحن ننسى الموتَ ينتاب نسيانَنا إياه قدرٌ من الغباوة، فلا يعرف نسيانُ الموت كيف يَنسى الموتَ. وإذا بالمنسيِّ يعود من جديد متنكرًا غاية التنكر فريدًا يهيم فى الدروب لا يعرف محلاً أو مستقرًا.

موقع الحياة بين النبى الخاتم والفيلسوف دريدا

يتواتر عند كثير من المتصوفة المسلمين فى العصر الوسيط القول المحمدى: "الناس نيام فإذا ماتوا انتبهوا"[٢]. فما موقع الحياة من خلال هذا التحقيق العربى (ألا وإنه لَتحقيقٌ موصولٌ بتحقيقات مصرية قديمة أبعد زمنًا)؟ يتوسع الشيخ الأكبر شارحًا القول المحمدى على النحو الآتى:

> وكل ناطق ينطق بحسب علمه وما كان عليه ونسى حاله فى البرزخ ويتخيل أن ذلك الذى كان فيه منام كما تخيله المستيقظ وقد كان حين مات وانتقل إلى البرزخ كان كالمستيقظ هناك، وأن الحياة الدنيا كانت له كالمنام، وفى الآخرة يعتقد فى أمر الدنيا والبرزخ أنه منام فى منام، وأن اليقظة الصحيحة هى

> التى هو عليها فى الدار الآخرة، وهو فى ذلك الحال يقــول: إن الإنسان فى الدنيا كان فى منام، ثم انتقل بالموت إلى البرزخ فكان فى ذلك بمنــزلة من يرى فى المنام أنه استيقظ من النوم، ثم بعد ذلك فى النشأة الآخرة هى اليقظة التى لا نوم فيهــا ولا نــوم بعدها لأهل السعادة...[٣].

الحياة نوم طويل، والموت إفاقة ويقظة، الموت انتباه وبَصَرٌ حَدِيــدٌ. ومــن عجب أن دريدا يُرَجِّعُ صدى القول المُحَمَّدى ترجيعًا جزئيًا؛ فالميتافيزيقا عند دريدا هى هذا النوم، ولا يدرك النائمون أنهم ينغمسون فى النوم. أما التفكيك فهو "اليقظة" من النوم، التفكيك "هزَّة" توقظ المفكر من سُباته الدوجماطيقى على أقل تقــدير، أو من سُباته المتمركز لوغوسيًا. يقول دريدا فى خاتمة كتابه ***فى علم أنساق الكتابــة*** *Of Grammatology* عبارات قالها روسو من قبل:

> وسيقال إنى أنا أيضًا أحلم. نعم أعترف بذلك؛ ولكــنى أفعل ما عجز عنه الآخرون؛ فأقدم أحلامى على أنها أحــلام، وأترك القارئ يبحث فيها عن أىِّ شــىء قــد ينفــع النــاس الصاحين[٤].

وإنْ كان هذا الكلام يأتى فى سياق تفكيك الميتافيزيقا بما هو فعل "اليقظــة" الدريدى والهَبَّة من السُبات فإنه يتصادى مــع خاتمــة كتــاب دريــدا ***التــشتيت*** *Dissemination* حيث يُعِينُ الموتُ الإنسانَ الميتَ على الوصول إلى لحظة تَحَوُّل، فى سياق استعارة غريبة يستعيرها دريدا فى طوره الأول:

> حتى نبدأ فى الفهم، "من الضرورى إذن العودة إلى كــل مواضع الدائرة، من أجل تجربة شبكتها الخفية والظاهرة علــى السواء، وفى اللحظة نفسها الاضطلاع بعبء تنشيط الــذاكرة

التي ستغدو عندئذٍ شبيهة بإنسان ميت قد وصـــل إلى لحظـــة التحول..."[٥].

النوم ثم التَحَوّلُ عن النوم إلى الانتباه واليقظة من أجل تجربة الباطن والظاهر على حد سواء، أيْ التحول عن هذه الحياة إلى حياة أخرى، هذا التحـــول لا يمكنـــه أن يحدث دون الموت، هذا التحول مستحيل دون الموت. وهذا التحول الذى يكون فيه الموتُ علةً وشرطًا- فى آنٍ معًا- هو التجربة التى تُعيننا على أن نبدأ فى الفهـــم: فهم البُهْتان الجَبَّار الذى تنطوى عليه ثنائيات الميتافيزيقا لو التزمنا بسياق الخاتمـــة الدريدية الحرفى، وأيضًا فهم كُنْه الحياة على حقها لو توسعنا فى الخاتمة الدريديـــة ووصلناها بالقول المحمدى. ثم ألم يكن الطيف الذى هو هيئة الموتى فـــى الحيـــاة سبيل إنارة جديدة فى بعض أعمال دريدا؟! إن أطياف الموتى التى تأتينا مـــن وراء حجاب الموت تُعينُ على فهم جديد، وقد تومئ إلى دروب جديدة علـــى قـــدر مَـــن تأتيه، وكأن بداية الفهم- أو الفهم من جديد- على علاقة ركينة بأطياف الموتى.

نعود مرة أخرى حتى نعاين كيف يُحَـــدِّدُ الاخـــتلافُ المُرْجِـــئ *differance* (بحرف الـــ *a*) كُنْهَ الحياة فى القول المحمدى: حين تكون الحياة نومًا طـــويلاً لـــن تعودَ الحياةُ حضورًا ولا غيابًا، لا ولن تعود إيجابًا ولا ســـلبًا؛ لأن النـــوم لا هـــو حضور، كلا ولا هو بالغياب، لا هو إيجاب لا ولا هو سلب. الحياة منزلـــة بـــين منزلتين. وهى إذ تكون منزلة بين منزلتين تغدو حجابًا كاشفًا. حين تكـــون الحيـــاةُ نومًا والموتُ انتباهًا ويقظةً تغدو الحياة اختلافًا مرجئًا.

"الناس نيام فإذا ماتوا انتبهوا": هذا معناه أيضًا- لو حققناه- أن الموت بَصَرٌ حَديدٌ[٦]. غير أنه لا بد- فى الوقت نفسه- من الالتفات إلى أن هذا القول ليس بِخَبَرٍ عن الموت، وإنما هو إيعاز بكُنْه الحياة من خلال الموت. لا يمكن فهم الحياة حـــق الفهم إلا تحت عين الموت الساهرة لا تغفو؛ أىْ على مرأى من الآخرية المطلقـــة

التى هى الموت والتى ما عادت متعالية، لا ولا هى بالمتخارجة. وكأنى حين أقول أنا لا أوفيها حقها إلا من خلال سلبها الأقصى: موتها المتداخل فيها. فــلا تتــشكل الأنا، كلا ولا يتحدد كُنْهها حق التحدد، سوى بملاقاة آخرها النافى لها نفيا أقــصى، وليس إلا هى نفسُها. فما ثمة إلا رباط مــزدوج مُسْتَغْرَبٌ فى كُنْه الــحياة الحقيقى لا الشبيهى؛ حتى تصير حياة لائقة بإنسان قد وهبه الحسُّ بالموت بصرًا حديدًا. أو فلنشرح على طريقة رفقى بدوى فى حواريته **القابض على السوط**:

> قال: يولد الموت بميلاد الإنسان، يكبر معــه، ويمــوت الإنسان بموت الموت./ قلت: أفصح./ فنظر إلىَّ آسفًا وقــال: كما تلازم الروح الجسد، يلازم الموت الحياة، فهما متزامنــان ومتمكنان فى الوقت والمكان الواحد(٧).

إن الحياة حتى تكون حياة لا بد أن تتحول فى كل لحظة عن رتابتها العليلــة وعن النوم؛ وبخاصة أن الموتَ هو ما نعانقه عناقَ الحبيب ولا ندرى. وفــى هــذا التحول- أو التحويل- تداخل غريب بين الحياة والمــوت يرمــى إلــى ضــرورة المماهاة بينهما، فى كل وقت وآنٍ. فما علينا سوى إفساح محلٍّ للموت فــى محلّــه الأصلى. ذلكم هو التمتع بالبصر الحديد علــى إطــلاق الزمــان. ألا وإن الحيــاة المفهومة على هذا النحو لَيَعْسُر العسر الشديد الوفاء بها، ويكاد الوفاء بهــا يكــون مستحيلاً لأنه وفاء الموت وللموت الذى يشكل كُنْه الإنسان على الحقيقــة. يقــول الجاحظ: "قالت الفلاسفة: لا يستكمل الإنسان حد الإنــسانية إلا بــالموت لأن حــد الإنسانية إنه [كذا] حى ناطق ميت"(٨). ولو أخذنا فى الحسبان الشرح السابق الــذى قدمه الشيخ الأكبر ابن عربى لَتأكد- على الفور وبلا تباطؤ- أن الحياة إنْ لم تكــن هى الاختلافُ المُرْجِئُ ذاته عند دريدا، فهى- على الأقل- مُدْرَجَةٌ فى سلسلة مــن الاختلافات المرجئة إدراجًا يبدو أنه لا رجعة فيه.

الحياة تَلْبِية كتَلْبِية الأحلام والكوابيس التي تستر النائم في نومه: فتجعله يَغفل عن كونه نائمًا، وتعطيه في هذه الغفلة حق امتلاك الحقيقة والحضور. ألا وإنه الحق الذي بمقتضاه نتكلم عن المعنى بيقين، ونفصل بين حياة وموت. أما حين يستحكم الحسُّ بالموت في الحياة فلسوف يتغير موقفنا من الحياة ويعود بصرُنا حديدًا حتى ندرك الموقف الحقيقي. عندئذ، يبدأ التنازل عن حق الامتلاك. تبدأ الهجرة ويبدأ الهجران. فمَن هو الشخص الذي تنقطع رغبته في الامتلاك؟

يقول النبي الخاتم: "كن في الدنيا كأنك غريب أو عابر سبيل"(٩). وأداة التشبيه هنا- في حقيقة أمرها- هيئة الاستحالة وشارتها اللائحة؛ فالإنسان لا يقدر سوى على كُنْه شبيهي لا حقيقي. هذا الغريب المشار إليه لا يمتلك شيئًا ويحيط به كل شيء فلا يستغل. لا ولا يستملك. فما كل شيء؟ الوجود ولا أحد. ولما وقع بتحقيق هيدجر أن الوجود هو ما ينسحب متراجعًا في فعل إظهار الموجود(١٠) تَحقَّق أن غرابة الغريب أو عابر السبيل ما كانت سوى لأن الموجودية الحقة هي علاقة تمالك متبادل بين الموجود والوجود أو انتماء متبادل بينهما. وفي تمام هذه العلاقة تأدية إلى "الغريب". هذا من وجه.

ومن وجه آخر، تنقطع رغبة عابر السبيل في الامتلاك؛ لأنه على سفر دائم وترحال مستمر لا يعرف محلاً ولا مستقرًا؛ فأَشْبَهَ الموتَ التائهَ في الدروب فريدًا لا يعرف هو الآخر محلاً، كلا ولا يستقر؛ غير أن كليهما على السواء يتركان بصمة أو فلنقل توقيعًا يتأرجح بلا صاحب يُحَالُ إليه. فالسفر والترحال الدائمان لا يناسبهما الامتلاك. لأن الامتلاك حملٌ يأباه طبع عابر السبيل الذي من شرطه الخفة. الغريب أو عابر السبيل لا يحمل سوى الموت. لأن الموت خفيف تتناسب خفته مع طبع عابر السبيل. هو أيضًا مَن يُدْرِكُ كُنْه الحياة الحقيقي لا الشبيهي. يقول عابر السبيل أو الغريب: إن الموت خفيف أعذب من نسمة في الهاجرة، وأحلى من ضَمَّة حبيب وقت السَّحر، وقد أعددت له مَحلاً في مَحلِّه. ويقول أيضًا:

إن هشاشة الموت كهشاشة الحياة، يتعادلان، فلا يزيد أحدهما على الآخر، ويتداخلان تداخلاً عزيزًا على ذى بصر كليل. ألا وإنّ هذه الهشاشة التى عليها عابر السبيل لَموصولة الوصال الألطف بكُنْه الإنسان الحَقّ على حد هيدجر(١١).

إن عابر السبيل- لو حققنا حالَه- هو الوحيد تقريبًا الذى يقدر على ممارسة التفكيك فى نفسه وفى غيره؛ فيُعَرِّى بمجرد وجوده قيمَ الحضور والحقيقة والامتلاك، وإنها القيم المتمركزة لوغوسيًا فى أعراف الاجتماع البشرى المنظَّم والحياة المستقرة بين الناس. عدمُ الامتلاك انتباهٌ ويقظةٌ. والامتلاكُ نومٌ وغفلةٌ: امتلاك الحقيقة والحضور وكل ما ينطوى عليه التمركز اللوغوسى من قيم تتراتب تراتبًا تعسفيًا. الامتلاك أحلامٌ وكوابيس.

لعله عبر هذه الإضاءة المتبادلة بين القول المحمدى والفيلسوف دريدا نفهم طرفًا من غرابة الكتاب بين أيدينا. وعلى رأس هذه الغرابة منطلق دريدا وأسلافه المعتبرين هيدجر وبلانشو فى تعاملهم مع "الأدب" والنص الأدبى. إذ حقيقٌ على القارئ أن يكون غريبًا لا يمتلك شيئًا فلا يستعقل النص، كلا ولا يستملكه. عليه أن يستجيب لمخامرة النص ومسامرته، وأحيانًا عنف اللعب. ألا وهى استجابة ترعى أنس الانتماء المتبادل بينهما، وتتعهد المؤانسة بالسهر عليها.

يتحرك دريدا على أرض هيدجر، فيُسائل- عبر ممارسته التفكيكية- ويستريب- بشتى سبل الريبة- فى العلاقة المتعارف عليها بين القارئ والنص. ينصت دريدا إلى النص حتى يقول كلامه، مثلما حاول هيدجر الإنصات إلى سؤال الوجود كى يقول كلامه، وكما أنصت النبى الخاتم- من قبل- الإنصات الأتم الأكمل إلى الآخرية المطلقة الغريبة على كل غرابة فى الوجود كى تقول كلامها. ويقتضى هذا الإنصاتُ وضعيةَ الغريب لا يستعقل لا ولا يستملك، أو عابر السبيل. يقتضى الهجرة والهجران. الإنصاتُ- على حد هولاء الثلاثة- تواضع وسهر.

والسهر انتباه ويقظة وبَصَرٌ حَدِيدٌ. فليست علاقة دريدا مع العمل الأدبى غفوة من غفوات العدمية فى أوروبا.

الكُنْه الحَقُّ والمَحَلُّ الأصلُ

هل الموتُ لحظةُ تَحَوُّلٍ من وضع إلى آخر، ومن حالة إلى أخرى تختلف عن الأولى اختلافًا كليًا؟! أم هو رجوع إلى محلٍّ أصلى غاب عن النظر؟ قد يسعفنا الشيخ الأكبر بإجابة عن هذا السؤال، وإنْ كانت استعارية غير حرفية:

> ... كما يدرك الإنسان صورته فى *المرآة* يعلم قطعًا أنه أدرك صورته بوجه، ويعلم قطعًا أنه ما أدرك صورته بوجه لما يرى فيها من الدقة إذا كان جرم المرآة صغيرًا ويعلم أن صورته أكبر من التى رأى بما لا يتقارب. وإذا كان جرم المرآة كبيرًا فيرى صورته فى غاية الكبر ويقطع أن صورته أصغر مما رأى ولا يقدر أن ينكر أنه رأى صورته، ويعلم أنه ليس فى المرآة صورته ولا هى بينه وبين المرآة، ولا هو انعكاس شعاع البصرة إلى الصورة المرئية فيها من خارج سواء كانت صورته أو غيرها، إذ لو كان كذلك لأدرك الصورة على قدرها وما هى عليه.
>
> ... مع علمه أنه رأى صورته بلا شك فليس بصادق ولا كاذب فى قوله أنه رأى صورته [و] ما رأى صورته، فما تلك الصورة المرئية وأين محلها وما شأنها؟ فهى منفية ثابتة موجودة معدومة معلومة مجهولة،... إلى... أن تقول: هل لهذا ماهية أو لا ماهية له؟ [فـ] لا تلحقه بالعدم المحض وقد أدرك البصر شيئًا ما، ولا بالوجود المحض وقد علمت أنه ما ثم شيء ولا بالإمكان

المحض، وإلى مثل هذه الحقيقة يصير الإنسان فى نومه وبعد موته،
... ويرى الموت كبشًا أملح...[١٢] *(الإمالة من عندى).*

أليس يمكننا القول بأن حياة الإنسان فى كُنْهِها الشبيهى مرآة أخذت الناظرَ إليها عن محلّه الأصلى فيها وعن كُنْهِه الحقّ؛ فما طالع فى حياته إلا صورة انشغل بها متلهيًا عن موقفه الحقيقى بلا مرآة؟! الموقف الحقيقى بلا مرآة معناه الحسُّ بالموت فى الحياة وإدراك التداخل الألطف بينهما. ووحده عابر السبيل لا تأخذه الصورة فى المرآة عن معاينة الموقف الحقيقى. وأما عدم إدراكه فعَارِضٌ يَعْرَضْ وطارئ لعِلّة ضلال عجيب عن تداخل أصيل بينهما؛ ألا وإنها لَعِلّةٌ تَضِلُّ عن الكبش الأملح فى الحياة أو الكبش الأملح بما هو الحياة. ذلكم أُنْسُ الحياة.

الموت رقيق يطلب الرقة ويَتَحَنَّنْ. ثم أوليست تلك هى الهشاشة الرائعة التى زاد فيها هيدجر وأعاد حين تحدث عن كُنْه الإنسان الحقيقى لا الشبيهى؟! لعبة الاسترسال إلى الموت. وأطراف لعبة على الصراط: لعبة الاختلاف المرجئ. انقلاب أقصى فى كُنْه الحياة.

هذا الكُنْه المستغرب المستألف قد أبان عنه محفوظ فى عمله *ليالى ألف ليلة* الإبانة الأروع؛ فجلاه عبر شخصية تاجر المزادات والتحف يظهر ويتلاشى ببريق ساطع مُغْوٍ. ثم ألم يفتتح عمله بقول إن: "الوجود أغمض ما فى الوجود"[١٣]. حيث يأخذ النص على عاتقه حتى النهاية شرح هذا القول شرحًا أبان وأظهر فاستعصى، وحُقّ له الاستعصاء أثناء البيان عينه. وبهذه الحركة الغريبة يُرَجِّعْ العملُ صدى القول نفسه فى كل لحظة من لحظاته حتى غدا العملُ نفسُه نموذجًا فراكتيليا يتمدد فيه القول ويتشعب[١٤]. الإنسان بريق خاطف وومضة ساطعة فى فسحة اللاتناهى، لا ملاء لها. فَلَكَأنَّهُ الغريب أو عابر السبيل.

أطياف الموتى واختلاف الحياة المُرْجئ

أليس حين يخلو النيل يصير نيلاً أبعد من الليل؟ وقد غدا الحبيب قريبا في بُعْده؟ ذلكم الطيف. طيف الميت على الأخص وعودته الشبحية.

القُرْب من خلال البُعْد: تعبير يشيع عند بلانشو ودريدا- وهيدجر من قبل- أثناء الحديث عن كُنْه العلاقة بالآخر أو بآخرية الآخر. وحتى نجنو بنحو قريب من استخدامه عندهم فلنتخيل طيف حبيب قد عاد من الموت ملحاحا يأبى النسيان. عاد يخامر ويسامر. كيف نصف هذه العلاقة إنْ لم تكن علاقة قُرْب من خلال البُعْد؟! ثم أوَليست شدة قُرْبه هذه سوى بُعْده البعيد؟ ولا ينفك هذا البُعْد البعيد- وتلك هي الغرابة الشديدة التي تكِلُّ المُخيِّلة عن متابعتها- عن أن يكون قُرْبا قريبا. ثم أولا يحدث أن هذا القريب البعيد كان قبل موته على حال من شدة القُرْب بُعْد معيا ونأي؟! ألا وإنها لَلحال التي فترت معيا العاطفة. فتحقّق بَعْدَ موته أن قُرْبه الشديد قبل موته كان يُفْقِرُ العاطفة ويُجْدِبها. ثم ها هو ذا بَعْدَ أن مات عاد طيفًا من خيال يُشْعِلُ الهوى ويزيد. ثم أوَليس الحبيب هو ما نلقاه حقَّ اللقاء حين موته، فإذا به يشيح مبتعدا متواريا وقد علته زرقة الموت الصافية المنيرة يتغزل الغزل الأرهف؟ فحقيقٌ أن الحبيب يغادرنا لحظة التفاتنا إليه وأن الموت يزيد من شدة الهوى. ثم أوَليست تجربة الموت تجربة انتباه ويقظة وبَصَرٍ حديد وهجرة أوثان؟ ألا وإنها لَتجربة حقّ الهوى[*].

(*) لم يكن يتأتى لي كتابة هذه الفقرة والسطرين الافتتاحيين قبلها لولا تجربة حداد أعيشها على أخي. وثمة ظن أكاديمي رائج بأن العمل الفكري لا يصح فيه الدفع بأمور شخصية أو ذاتية!! ويحتكم هذا الظن إلى مملكة العقل، وقد غاب عنه لطيفة ألا وهي أن العقل ليس عقلا إلا انطلاقا من العاطفة والهوى؛ فبتجرده منهما يستحيل إلى غير شرط الإنسان. ولولا ذا ما كان فن أو أدب ولا نقد أدب!! وما كان تفكير ولا فلسفة، كلا وما كان دين من قبل. والأعظم أنه ما كان إنسان. وأنتهز هذه الفرصة لدعوة القارئ إلى تأمل الأداء البرهاني والانتقالات المنطقية التي تحكم هذه التقدمة من أولها إلى آخرها، ثم مناسبتها لكتاب كلارك الذي يتناول فيه ثلاثة من كبار مفكري أوربا يعرفون ما العقل وما الهوى، ويعرفون كيف من خلال الهوى يحققون أعلى أشكال البرهان العقلي وأمتعها.

إن المستشف من هذا الإيضاح الوجيز الذى اهتدى بعلاقة الأحياء بالموتى أن القُربَ لا يُرَى قُربًا إلا من خلال البُعْد، كما يُستَشَفُ أيضًا أن عاطفةً كالحب والهوى لا تتأجج إلا فى سياق علاقة تَتَشَكَّلُ إنْ لم يكن على نحو هذا التشكل فقريب منه. وعلى هذا، يمكن قياس شأن العلاقة بالآخر فى عمومها؛ الأمر الذى ينطوى على تأدية إلى ما هو أقوم وأعظم. ألا وإنه لا قيام لكلمة **أنا** إلا فى تعالقها بآخر. فما ثمة **أنا** سلفًا ثم تدخل فى علاقة مع آخر. فلا قيام لـ **أنا**، كلا ولا يتحدد كُنْهها إلا أثناء علاقتها بآخر، وفى علاقتها بالآخر. ولقد جلا هيدجر هذه الوضعية الجلاء الأتم حين قال إن الإنسان ما كان ذاتًا معزولة، وإنما هو كائن يوجد خارج ذاته. ووجوده خارج ذاته يسمح له بأن يؤوب إليها ويثوب، يسمح له بأن يقيم إلى جانب ذاته عائذًا إليها؛ فالتعالى شرط إمكان أن يكون المرء ذاته. وتعنى كلمة التعالى- هنا- التخارج والتجاوز والاختراق والنفاذ والعبور؛ بمعنى أن الإنسان يعلو على ما يُسَمَّى ذاته فيعبر إلى الكائن غيره من جنسه أو من غير جنسه، والأعظم من ذا أن بقدرته التجاوز والعلو إلى كينونة الكائن(١٥). فتَحقَّقَ أن الذاتية والهوية لا قيام لها إلا بهذا التخارج المتعالى وفيه. فما عاد الشأن فى الهوية إلا التوزع والتخارج لا الانزواء، كلا ولا التطابق. آلت الهويةُ إلى أن قُربَها الشديد من نفسها لا يُرَى حَقَّ الرؤية إلا بابتعادها وترحالها فى الدروب غريبةً عليها. كما تحقق أن المَحَلَّ الوجودى- الذى به يُعْتَبَرُ الإنسان حَقَّ الاعتبار- هو مَحلُّ قُرْبٍ من خلال بُعْد؛ الأمر الذى من شأنه القول بأن الموجود الإنسانى مُركَّبٌ على **الاختلاف المرجئ**. ذلكم هو الأمر الأقوم الأعظم. وقد بات من المستحيل مع هذا التركيب الإشارة إلى الهوية إلا عبر اختلاف وبُعْد أو مباعدة، وشقاق أحيانًا.

تقودنا هذه العلاقة الغريبة بالآخر إلى قضية بدئية فى قراءة العمل الأدبى تتعرض دومًا للإغضاء والمكابرة؛ ألا وهى كُنْه العلاقة بين القارئ والعمل، فهى أيضًا- إنْ حققنا حالها- علاقة قُرْب من خلال البُعْد. ويضع هذا الاستبصارُ

التفكيكيُ الجديدُ- المهتدى من وراء بهيدجر- مسألةَ المنهجية بحدودها التملكية المتعارف عليها فى مأزق يكاد يصيب الأسس الفلسفية التى ترتكن إليها بالشلل. وتلك قضية سيعمل كلارك على بيانها حين يناقش مفاهيم التمثيل والمحاكاة بمعانيها السائرة المتولدة عن تصور الذات والنزعة الإنسانية فى الفكر الأوربى الحديث.

(٢)

رجل السبانخ: الحِدادُ والإنقاذ العدمى

شاع وصف النسق الفلسفى الهيدجرى بأنه نسق يُحيى- بطريقة بِدْعيَّة- نزعة التصوف الوثنى إحياءً يكاد دريدا يستثمره- على طريقته التفكيكية- الاستثمار الأسوأ، هذا من جهة(١٦). ثُمّ من جهة أخرى، شاع جدل متعلق بقضية التداخل التكوينى بين الفلسفة والأدب عند هيدجر ومن بعده دريدا. والحق أن هذا النوع من المناقشات حول التسمية والتصنيف فى حدودهما الأكاديمية الضيقة يحجب حديثًا آخر يتعلق بمسار الروحانية والأزمة التى آل إليها الإنسان فى الفكر الأوربى. فقد حدث أنه بينما يجهد هيدجر، ثُمّ دريدا بعده، من أجل الخروج من هذه الأزمة وقع كلاهما فى قبضة الميتافيزيقا بكل تمركزاتها اللوغوسية وبخاصة مركزية المكان: أوربا.

فيما يشبه استكمال النبوءة النيتشوية المعروفة عن **الإنسان المتفوق أو الأعلى**، ألمح دريدا- فى طوره الأخير- إلى أن أوربا هى المكان الوحيد المؤهل عالميا فى المستقبل لسن تشريعات جديدة، وقانون دولى جديد، وعدل دولى جديد. وترجع هذه الحاجة الماسة إلى تشريع جديد إلى أن الإنسانَ نفسَه ومَحَلَّ ظهور الإنسان سوف يتغيران التغير الأتم الأكمل بسبب اطراد العلم والتقنية. وإنه لَتغير

نن يسعفه التشريعُ الحاليُّ، ولا القانونُ الحاليُّ، كلا ولا العدلُ الحـالىُّ[١٧]. وحـين يجعل دريدا من أوربا المحلَّ الأرفعَ القادمَ أشْبَهَ سلفه هيدجر حين فكر فـى أمـر الكينونة وبُدُوِّها الجديد فقال إن اقتناعى الراسخ، هو أنه بدءًا من محل العالم- ومن هذا المحل وحده- الذى نشأ عنه العالم الحديث يمكن تهيئة منعطف نحو الكينونـة، ولا يمكن لهذا المنعطف أن يتحقق بتبنى مذهب البوذية أو مـذهب الـزنَ أو أيـة تجارب أخرى كان منشؤها فى الشرق. يحتاج الانعطاف بـالفكر إلـى مـساعدة التراث الأوربى وتملك هذا التراث والاستئثار به من جديد. فمن شـأن الفكـر ألا ينعطف إلا بالفكر الذى يغرف من منبعه نفسه ويؤول إلى مصيره ذاته[١٨].

والحاصل أن دريدا- بهذا الاستكمال التكهنى- يُخْلِفُ وَعْدَ التفكيك، فيرجـو أملاً ميتافيزيقيًا مستقبليًا يدعم المركزيةَ الأوربيةَ- الحاليةَ- بوصف أوربـا ملجـأ الإنسان وملاذه الأخير. ولا تأخذ هذه النبوءة فى حسبانها أبدًا التوقعات (العلمية!!) التى أنتجتها أوربا نفسها عن إمكان زوالها المـستقبلى بـسبب تهديـدات التغيـر المناخى، كلا ولا تأخذ فى حسبانها تهديد إمكان حرب إلكترونية عالمية لا تبقى ولا تذر. هذا الزوال المرتقب ليس لأوربا وحدها وإنما لكل القارات تقريبًا، ثم إمكـان نشوء حياة بشرية جديدة قائمة على نوع من العلم التقنى الفائق، قد عالجته رائعـة صبرى موسى ***السيد من حقل السبانخ: رواية عن المستقبل***[١٩].

رجل **السبانخ** اعتراض فلسفى من داخل الأدب على المـآل التكهنـى عنـد الفيلسوف دريدا: يقول لا ويُضَاعِفُ قَوْلَها بمضاعفة **نعم**- علـى طريقـة دريـدا الأخرى- من خلال الأدب. يرد **رجل السبانخ** أيضًا على ختام رائعة نجيب محفوظ ***أولاد حارتنا***: يرد على عرفة[٢٠].

وما ثمة تدابر بين العلم والتقنية من ناحية والروحانية أو الوجود على حـد هيدجر؛ نظرًا لأن النسيان بما هو العنصر المقوم فى الإنسان التقنى نقطـة فـصل ووصل بينهما: النسيانُ مَحلُّ الاختلاف المُرْجِئ بما هو المَحَلُّ الجـامعُ المُفـرِّق.

فإنْ كان هيدجر رأى استغراقَ الموجود في موجوديته نذيرَ عدمية مسرفة فقد رأى في هذا الإسراف العدمي وحده تهيئةَ نجاة؛ رأى فيه البشارةَ بقُرْب مجيء الوجود وإشراق نوره. وما فعل **رجل السباخ** سوى إزالة الحجاب عن عدمية أسرفت على نفسها بعد أن اكتملت، وهو إذ يكشف سَتْرَها هيّأ مقدم الوجود بصفائه المنير أو الإله. يردُ **رجلُ السباخ** الردَّ المزدوجَ بإشارة واحدة: على دريدا وعلى محفوظ في آنٍ. أو هو مآلٌ منطقيٌّ لبشارة دريدا ومحفوظ- كلٍّ في سياقه الخاص- غير أنه المآل الذي يرجع إلى هيدجر ويسلط عليه ضوءًا باهرًا[٢١]. يرد رجل السباخ الرد المبين المعجز معترضًا على البشارة بالعدمية الكبرى. فبعض الأدب وإنْ كان يتعامى عن رؤية السبل- لعلّة نوع ضلال مرجعي عجيب قارٌ فيه قد أشار إليه دي مان[٢٢]- فثمة بعضه قادر على استيلاد بصيرة من قلب العمى. يقول رجل السباخ:

نحن البشر نمر الآن بوضع شبيه بإنسان ما قبل التاريخ، عندما فتح عينيه منذ أكثر من خمسة آلاف سنة على دنيا جديدة تمامًا..

ولقد تعودنا على دراسة الماضي، لنلقي الضوء على الحاضر.. ولكنني الآن أقلب لكم مرآة الزمن، مقتنعًا بأن صورة واضحة للمستقبل يمكن أيضًا أن تمد حاضركم بعديد من البصائر التي لا غنى عنها..[٢٣].

أثناء حديثه عن العلم والتقنية ونسيان سؤال الوجود ومصير السؤال، قال هيدجر عبارة ملتبسة؛ قال إنه "لن ينقذنا سوى إله"[٢٤]. ولقد تفوه بهذه العبارة المثيرة قبل أن يموت بوقت قليل؛ فأشار- مستخفيًا!- إلى ما يدنو من ندم أوربي على قتل الآلهة: الإله التوراتي، وعلى الأخص المسيحي. وبطبيعة الحال، سيقول

دريدا إن شبح هذا الإله لا زال يطوف فى طرقات أوربا وشعابها، يتلبس أنساق الفكر والفلسفة على هيئة روح مُعَذَّبَة.

يعلن **رجل السبانخ** الحدّاد- من وراء- على موت الإله. وفى هذا الحداد، إخبارٌ لا ريب فيه بعصر تمام العدمية واكتمال أفول الإنسان. تبدأ العدمية بالقتل والاستغناء، ويبدأ الإعلان عن تماميا وإسرافيا بتذكر واقعة القتل والاستغناء. ألا وإن هذا لَمعناه أيضًا أن **عرفة** يبدأ القتل ثم الحداد وأن **رجل السبانخ** يُتِمُّه على وجهٍ أرفع. غير أنه الإتمام الذى من شأنه تهيئة القدرة على معاينة العدميةَ فى اكتمالها المسرف، ثم بدء لمح مقْدم إله أو تهيئة مجيئه.

يعترض **رجل السبانخ**- ضمنًا- على تصور الطبيعة بوصفها الشيءَ الكميَّ الممتدّ الذى وضعه ديكارت. يعترض على الفيزيائية المادية التى ألحقت الإنسان- من بعدُ- بهذا التصور فصار إلى التقنية بما هى مَحلُّه الراهنْ. يعترض على الإيعاز الذى قد صار يقينًا الآن بأن الحياةَ مَعَايَرَةٌ وحسابٌ ومكانٌ وزمانٌ وحركةٌ وقياسٌ. يعترض على "أوربا جديدة" يُبَشِّرُ بها دريدا. يعترض **رجل السبانخ** على المآل التقنى الفائق الذى ستصير إليه الحياة، والذى مهدت له- من قبل- رؤية فيزيائية مادية تقوم على العدّ والاستقصاء الرياضى أو الاستعقال. يعترض على عقلنة الحياة واستعقالها. ولا عجب فى قُرْب الاستعقال من الاعتقال. الإنسان التقنى يعتقل الحياة ويحبسها فى الحدود الضيقة ضيق عين الكاميرا لا تعرف سوى الجهة الواحدة أو أخدود محصور. لا يعرف الإنسانُ التقنى عطاء الموت الذى هو- فى التحقيق- عطاء الحياة. لا يعرف العطاءَ دون حساب. وبلا حساب. لأن الموت لا حساب له أو معايرة. كذلك الحياة. هذا اعتراض هيدجر من قبل و**رجل السبانخ** من بعد.

فى هذا السياق، تضطلع بعض السرديات المعاصرة بمهمة الإنقاذ العدمى، على نحو ما نجد فى أعمال منتصر القفاش: مرةً بالبحث عن القصيدة الجامعة

بوصفها الروحانية التى ينشدها الإنسان المعاصر- سردية *السرائر*- حين احتل الأدب منزلة الدين بعد غياب الإله، ومرة بجلاء علة الفقدان والخسارة المتمثلة فى التقنية/الكاميرا- سردية *أن ترى الآن*- وثالثة بعرض التأدية الأخطر التى أداها فيض الإنتاج التقنى وأثره فى المجتمعات المعاصرة وبخاصة تلك المجتمعات التى تحولت إلى أسواق توزيع سلعى- سردية ***مسألة وقت***(٢٥).

(٣)

الانتظار فى مقام الشهادة: أرجوحة الوقت

ثمة حوارية قصيرة لنجيب محفوظ بعنوان **مطاردة** ضمن مجموعة ***الجريمة***(٢٦)، تتكلم- على نحو عجيب- عن علاقة الإنسان بالزمن، نفهم منها ضمنًا أن هذه العلاقة علاقة هروب ليس بمقدوره إطلاقًا الهرب. ولو اهتدينا ببعض عبارات هيدجر وبلانشو الواردة فى كتاب كلارك- بين أيدينا- لقلنا إنه **هروب بلا هروب**. كما نفهم منها- ضمنًا- أن الحياة مدفوعة دومًا بحسِّ الموت: ألسنا نعيش حياتنا ونحن نعلم أن الله سيأخذها منا، على حد تعبير محفوظ فى عمل آخر؛ ألا وإنه القول الذى يتلاعب بمعنى الحياة السائر ويحيله إلى هزء وسخرية(٢٧).

حين يغدو **الهروب بلا هروب** نكون وجهًا لوجه أمام كُنْه الحياة الحق وقد استعصى؛ الأمر الذى يمكننا من القول بأن الحياة فى كُنْهها الحقيقى المتضافر مع الموت مدفوعة أيضًا بالانتظار. فالمتحدثون فى حوارية محفوظ حين يهربون بلا هروب يقعون فى قبضة الحياة بما هى انتظار. غير أنهم بفهمهم التقليدى السائر الذى يُعَارِضُ الحياة بالموت يقعون رغمًا عنهم أسرى انتظار الموت. وما أتعس هذا الانتظار!

لقد أشار بلانشو إلى أن الانتظار حين يكون من أجل شيء، فهذا أقل القليل[٢٨]. الانتظار الحق لا ينتظر شيئًا. وينجلى هذا الانتظار الحق على وجهه الأتم الأكمل من خلال سرديتىْ رفقى بدوى *القابض على الجمر* و*أرجوحة الوقت*[٢٩]. تقف هاتان السرديتان وقفة الشهادة أمام الوجود لا نقدر منه على شىء. أو على الأصح، تنتظران فى مقام الشهادة. وهذا الانتظار الذى يشهد ليس غائيًا؛ لأنه فى حقيقة أمره يشهد على **اللاشىء**. بمعنى أنه ما دام ليس بقدرتنا الإشارة إلى **الوجود** وتعيينه حتى نقول إن الانتظار يشهد عليه فهو يشهد على **اللاشىء**. لماذا؟ لأن الوجود هو ما ينسحب ويزول عند فعل إزالة الحجاب. أو بتعبير آخر: الوجود الذى يُحَقِّقُ إظهارَ الموجود وبه ينوجد الموجودُ ينسحب ويتراجع مستترًا أثناء هذا الإيجاد عينه. حين يشهد الانتظار على الوجود وهو ينسحب متراجعًا مستترًا فهو لا يشهد على شىء. وعلى هذا، حين لا ينتظر الانتظار شيئًا نكون فى *أرجوحة الوقت*: تكرار الاهتزاز ومعاودته أو التذبذب. مسافة بلا مسافة: كَرُّ الزمان. كيف يحدث هذا؟

يروى النبى الخاتم قول الله الآتى: "يَسُبُّ بنو آدم الدَّهْرَ وأنا الدهر بيدى الليل والنهار"[٣٠] فيتأوله رفقى بدوى التأول البعيد بُعْدًا يجعله قريبًا. يقول بدوى:

> كان الوقت فى خزانة، والخزانة فى كوكب أرضى، يدور ولو لم يُدره أحد، وأنا فى الوقت لم تمسسنى حركة، وشعرى الأبيض على رأسى تاج، وعلى قلبى كفن.
>
> أدفع بما أوتيت من قوة خزانة الوقت، فتلقينى فى اللاوقت[٣١].

ما هذا "اللاوقت" المشار إليه؟! إنه الدهر أو الله أو الوجود. إنه الأمر الأعز الأكرم الذى لا يُحاط به ولا نقدر منه على شىء. فلو تكلمنا على حد الشيخ الأكبر

لقلنا إنه **العماء** أيضًا، ولو تكلمنا بكلمة الفرنسي بلانشو لقلنا إنه الخواء[٣٢]. والعماء أو الخواء أو الدهر أو "اللاوقت" لا يُحاط به. وما تأدّى بدوى هذه التأدية إلا عبر الكتابة والتصوير. يقول بلانشو إن الكتابة هى "البقاء على اتصال عبر اللغة وفى اللغة بمحيط المطلق؛ حيث يغدو الشيءُ صورةً... تشير إلى ما لا هيئة له أو شكل، لا إلى هيئة مخصوصة. إذ بدلاً من أن تكون الصورةُ شكلاً مستمدًا من الغياب يحضرُ هذا الغيابُ فى الصورة حضورًا لا هيئة له أو شكل". فالصورة الأدبية بعد أن كنا نفهمها فى البلاغة التقليدية والحديثة على السواء فيما يدعم مركزية الحضور واللوغوس صارت فضحًا لحقيقة هذا التمركز فأتت به مأتى الادعاء الكاذب لا يقدر على شيء. ويفتح هذا الفهمُ الجديدُ لمجازات السرد الصورةَ الأدبيةَ على الإبهام أو الخواء أو العماء: "على ما يوجد حين لا يوجد العالم، حين لم يكن العالم موجودًا بعد"، على حد قول بلانشو[٣٣]. ولا يقدر الفهم المتمركز حول الحضور على مجاوبة صورة أدبية تخرج من قلب الخواء لتقف أمام الخواء: اللاوقت.

ودَفْعُ الوقت على هذا النحو من القوة إنما هو- فى حقيقة أمره- تدافع داخلى صامت يُبْعِدُ سردية "**الوقت**" عن أن تكون صراعا على طريقة الأسطورة اليونانية. لأن دفع "الوقت" الذى فيه إفضاء إلى "اللاوقت" ليس دفعًا على الحقيقة، وإنما هو **انتظار**. ألم يُقَلْ له فى سردية "**خشوع**"، أثناء حواره مع الحروف: "لا لهب ولا نار.. أنت واقف فى الانتظار"[٣٤]. والحق أن هذه السردية عجيبة فى إنشائها لأنها لا تجعله وحده الواقف فى الانتظار بل القارئ أيضا. لأن الحروف لا تجتمع إلى بعضها فيتشكل الاسم. الاسم مكنون لا يُباح به. لا يعرفه القارئ ولا يقدر. وفى الانتظار الذى لا ينتظر شيئًا مهاد تفكيكى يُخْرِجُ نظريةَ العلامة والمعنى على السواء. يقول بدوى فى سردية **ائتلاف**:

أيها المساء الحزين، واقف تحت عباءتك، أتبتل بغبشك، ومبتهج برحيل نهار خئون. إعطنى يدك نتساند، لعل الليل يطوينا فى عباءة السكون، هذا بيتك أيها المساء نم، لقد مد لى الليل شعره كى أتسلقه وأصعد، أشاهد الشمس فى مستقرها، أتقلب ذات اليمين وذات اليسار، على سرر منسوجة من خيوطها الذهبية...(٣٥).

لا يتحدث السرد- هنا- عن تدابر بين الظلمة والضوء أو أطراف متضادة، وإنما عن بُدُوٍّ جديد لا تعود فيه الشمسُ نورًا هاديًا، بل نورًا مظلمًا لا يهدى يقف على قمة الليل. الشمس فى هذه السردية، وكذلك الليل والمساء، ليست هى الشمس أو الليل أو المساء خارج السرد. هذا الائتلاف العجيب بين الليل والشمس والمساء الحزين الذى أعلن عن أفول النهار وتمام الأفول يعلن أيضًا عن أفول المعنى وزواله، فما من معنى خارج علاقات التشكيل، لا ولا عاد المعنى مرتبطًا بضوء النهار أو الشمس، كلا ولا الحقيقة. والأكثر من ذا وذاك أن علاقات التشكيل بحكم طبيعتها تقوم بتأجيل المعنى فتضعنا مرة أخرى فى مقام انتظار لا ينتظر شيئًا. يواصل بدوى فى سرديته قائلاً:

حين نفضنى ولى كل وجهه عنى، فزعقت بأعلى صوتى: *أنا المعنى مجردًا*.. انظرونى.. فاصطفت العيون صفًا صفًا، وجحظت من محاجرها، فما رأت إلا *هيولى* تسيح، لا شىء سوى *هيولى*(٣٦). (الإمالة من عندى).

وما هذا "الهيولى" سوى "اللاوقت"؛ فَتَحَقَّقَ مرة أخرى أن السرد مقيم فى مقام انتظار لا ينتظر شيئًا، يتبتل ملتحفًا عباءة السكون.

والأكثر من هذا أن السرد عند رفقى بدوى لا يكتفى بأن يكون انتظارًا لا ينتظر شيئًا، فيتعدّى إلى القارئ، ويفرض نفسه عليه. فيضطره إلى الإقامة في الانتظار ملازمًا السرد لا يقدر منه على شيء- كما هو حاصل عند مطالعة سرديات من قبيل: **القابض على الجمر، القابض على الثلج، القابض على السوط، القابض على الكلمة**[٣٧]- فلا يقدر على شرح أو تفسير أو تأويل أو حتى تفكيك. ويجد عدمُ القدرة هذا تعليلَه في السرد نفسه:

> **قال: يحزننى أنى أفضت، لكنك تبغى الشرح، والشرح يحتاج إلى تفسير، والتفسير يحتاج إلى تبرير، والتبرير فى البديهى مماحكة، والمماحكة مغالطة، والمغالطة مناقضة اليقين، ومناقضة اليقين بذاءة تجعلك واقفًا عند الحال الذى أنت عليه،...**[٣٨].

فما هذا اليقين الذى يتكلم عنه السرد؟: **الحياةُ المُركَّبَةُ مع الموت على الاختلاف المرجئ.** إذ يواصل **القابض على السوط** ضاربًا مثلاً على هذا اليقين الغريب على البرهان الفلسفى قائلاً: "يولد الموت بميلاد الإنسان، يكبر معه، ويموت الإنسان بموت الموت"[٣٩]. إن السرد حين يكون هو التفكيك ذاته لا يقدر المُفَكِّك منه على شيء سوى الإنصات إليه وملازمته وعدم تعديه. فما ثمة إلا تبادل الشهادة فى مقام الانتظار.

وثمة الأمر الأعظم؛ ألا وهو أن سردية "**الوقت**" تتمدد وتتشعب فى عمل رفقى بدوى اللاحق ***أرجوحة الوقت*** فيغدو السرد فيه نموذجًا فراكتيليًا عجيبًا يدعونا إلى سرد يكاد يُغْشِى بصر الناظر إليه من شدة نوره. والأعجب أن ***الأرجوحة*** هى مطلب **رجل السبانخ** من جهة أنه أراد استشراف الموجود الإنسانى المتعين- أو الدازاين بكلمة هيدجر- فى لقائه مع الزمان لا يهرب منه، حيث يغدو السردُ فى ***أرجوحة*** بدوى صلاة وتضرعًا من نوع جديد إلى الله بحسبانه "**الدهر**"، **وعلى شرط هذا الحسبان وحده**. ألا وإن هذا لَمعناه أن السرد قائم فى كل آنٍ منه يصلى فى

محراب انتظار لا ينتظر شيئًا؛ إذ حين ننتظر شاهدين على أنفسنا وعلى آخريتنا المطلقة التى ما عادت آخرية، لا ننتظر فى حقيقة أمرنا شيئًا. غير أن رفقى بدوى يعلمنا أن انتظاره الذى لا ينتظر شيئًا يَمَدّدُ الانتظارَ إلى "بصر حديد"، وهو ما عجزت عنه حوارية نجيب محفوظ سالفة الذكر، وتطلع إليه **رجل السبانخ**.

النصوص تتنازى ويَعْلَقُ بعضها ببعض: فإذا كان **عرفة** قد افتتح نبوةً جديدةً أتمَّها صبرى موسى فى رائعته ***السيد من حقل السبانخ*** على وجه أكمل، وهو إذ يُتمُّها يُخَلْخِلُها، فإن رفقى بدوى فى سردياته يزيل الحجابَ عن الوجه المتألم الذى يُبَرِّزُ **رجلَ السبانخ**. تلك النصوص يُداول بعضها بعضًا، ويفاوض بعضها بعضًا. وتتعاكس. ثم، أوليس حقيقًا أن "معرفة المعروف أدنى درجات المعرفة"(٤٠)؟

(٤)
هذا الكتاب: على طريقة أخرى

لقد حاولت الفقرات السابقة فى مجملها تحقيق نوع من خلخلة مفاهيم الذات والذاتية والنزعة الإنسانية اهتداءً باستشكال هيدجر وتقويضه لها باتجاه أفق آخر وطريقة أخرى. والحق أن استشكالات هيدجر الفلسفية أرضيةٌ تُقْبِلُ عليها وتُدْبِرُ عنها إقبالاً وإدبارًا تزامنيًا عجيبًا فى لطافته استراتيجيةُ التفكيك عند دريدا، وعلى الأخص ما يتعلق منها بما هو أدبى. فعسى فائدة مرجوة تكون تحققت. وعسى يحدث انتباه إلى أن الكتاب بين أيدينا ليس بشيرًا بعدمية ما تغلب على الظن. هذا الكتابُ تحقيقٌ دقيقٌ مرهفٌ فى وسائل القُرْب من فكرة "الأدب" والنصوص الأدبية على طريقة دريدا وأسلافه المعتبرين. وفيه الإبانة أيضًا عن ضرورة تحويل مسار العلاقة بين القارئ والنص الأدبى. ويتطلب الوقوفُ على هذه الإبانة وقوفًا على نشأة الذات والنزعة الذاتية فى موطنها وجلاء مسيرتها حتى زمن دريدا. لذا،

لا يرضى هذا الكتاب بأقل من اقتضاء تهيئة فلسفية تلمُّ بأفكار ديكارت وهيجل ونيتشه، بغية التعرف إلى الطريقة التى تمَّ بها- عند ديكارت- تدشين الذات- بما هى مَحلٌ حديثٌ جامعٌ- ونزعة الذاتية فى أوربا، ثم إعلاؤها بأعلى ما كانه الإعلاء عبر مسيرة الروح عند هيجل الذى دفع الذات الحداثية إلى حالة من يقين الرضا بين الفكر والواقع، ثم مطارق الحديد التى فتَّت بها نيتشه هذا الرضا الهيجلى السادر فى غيِّه؛ فما كان منه- بعدُ- إلا أن دَفَع الذاتَ- عبر عَمَى ميتافيزيقى فريد- إلى أرقى مراقيها؛ ألا وإن أرقاها لَهو الإنسان الأعلى أو المتفوق وإرادة القوة، وفى النهاية مسك الختام هيدجر الذى استشكل تعاريف الإنسان والذات والنزعة الإنسانية وإرادة القوة وإرادة المعرفة على نحو ما استقرت فى الفكر الأوربى الحديث. وعلى أرض هيدجر يتحرك دريدا الحركة اليقظة الساهرة لا تغفو.

ولَسوف يرينا تحقيقُ هذا الاقتضاء الكثيرَ من المضمرات الفلسفية العاملة- من وراء- فى الدرس الأدبى وقراءة النصوص، حتى نتهيأ للصعق التفكيكى الذى يقوم به دريدا مهتديًا بأسلاف معتبرين؛ يصعق مضمرات متمركزة لوغوسيًا تتحكم فى العلاقة بين القارئ والنص. ولأجل الوفاء بهذا الاقتضاء- الثقيل على كتاب واحد!- يمكن الاكتفاء بمطالعة أعمال الفيلسوف العربى المدقق **محمد الشيخ**؛ أعنى روائعه العربية الفاتنة فى الشرح الفلسفى البصير الحاذق الناقد: ***فلسفة الحداثة فى فكر هيجل***، ***نقد الحداثة فى فكر نيتشه***، ***نقد الحداثة فى فكر هيدجر***، الصادرة جميعها عن الشبكة العربية للأبحاث والنشر فى طبعة أولى عام ٢٠٠٨. وأخصُّ من هذه الثلاثية الفاتنة كتابَه الآسر عن الفيلسوف العظيم هيدجر. وإنْ لم تكن غاية من وراء ترجمتى كتاب كلارك سوى مطالعة هذه الأعمال الفلسفية أو العمل المنذور لفلسفة هيدجر بصبر وأناة فنعم الغاية ولكان السعى مشكورا.

من ثمّ، يُعلمنا الكتابُ- بين أيدينا- أن اسم دريدا وتسمية التفكيك يجلوان الاتصال والرفد القوى الشديد بين أنحاء الفكر الأوربى وفلسفته وأدبه ونقده؛ يعلمنا أن الأدب ونقده ينفتحان الانفتاح الذى يُسائل فكرةَ الحدود التى لا زالت التقاليدُ الأكاديمية فى العالم العربى تعكف على تثبيتها بين العلوم الإنسانية، وعلى الأخص بين الفلسفة والدرس الأدبى، فيما يشبه إغلاق النوافذ والأبواب، لا لشىء سوى السدور فى الغىّ وحماية الأوثان أو مُقدَّرات غافلة. ثمَّ، أوَليس الذى هو كَلٌّ على مولاه أينما يوجهه لا يأت بشىء تعلو عليه بهيمةٌ عجماءُ؟

يقول دريدا: إن هذا يتفكك

يختم كلارك كتابه فيما يشبه الطَيَّةَ الخاطفة تطوى هيدجر ودريدا: طَيَّةَ **إيمان عاجز** (والكلمتان لكلارك) عاكف على نفسه ينتظر مَقْدم إله- لا ريب أنه سيكون على غير ما عبدته أوربا من قبل!- ينقذ علاقة الموجود بالوجود. وفى هذا عجب عجيب. ثم يُلْمِحُ دريدا إلى أن هذا اللامعهود غير المعروف هو المستحيل بعينه والاستحالة نفسها، ويقول إنه لَحَتْمٌ علينا تهيئة أنفسنا لحدوث هذا المستحيل ولقائه اللقاء غير المتوقع. فإنْ تَحَقَّقَ- على تحقيق دريدا- أن معلم التفكيك الأول هو **الأدب** لَحَقٌّ إثارة هذا السؤال: أوَلا تمضى أعمال إدوار الخراط ونجيب محفوظ نحو هذا المستحيل بحركة مزدوجة ولعبة أدبية عجيبة، من أجل تهيئة مجىء المستحيل ذاته؟ على شرط أن نضع فى الحسبان باستمرار أن هاته الأعمال، وهى تجلو أزمة الروحانية العربية المعاصرة، وتجهد بما فى وسعها من طاقة أدبية لاستشراف حليا، تسائل فى كل لحظة منها ما تستشرفه، وتسترييب بشتى سبل الريبة، سواء على قصد منها أو بلا قصد. ثم، أوليس حقيقًا أن النصوص الأدبية العظيمة تُعَاكِسُ كلَّ ما يخطر على البال- بال النص نفسه وبال قارئه- بالمعنى

الرسمى والعامى لكلمة المعاكسة: معنى المغايرة والقلب ومعنى المغازلة فى آن معًا؟!

وبَعْدُ، لا بد من الإشارة إلى أن الكتاب الحالى الذى هو تحقيقٌ لطيفٌ فى أصول فكرة الأدب وممارسته عند دريدا يُمَثِّل الوجه الآخر المتمم لمقدمة سبيفاك الشارحة التى وضعتْها حين ترجمتْ كتاب *فى علم أنساق الكتابة* من أصله الفرنسى إلى الإنجليزية، والتى حقَّقَتْ فيها أصول التفكيك أو منابعه الفلسفية عند أسلاف دريدا من الفلاسفة المعتبرين. وقد كنتُ نشرتُ ترجمتى لها ضمن كتاب *صور دريدا* الصادر عن المشروع القومى للترجمة عام ٢٠٠٢[٤١]. وبالترجمة الحالية يكتمل جناحا التفكيك- الفلسفى والأدبى- حتى يتمكن المولع بدريدا من التحليق فى أجوائه بقدر من الخفة. والحق أنه لولا تلمذتى على جابر عصفور ما تمكنت من معرفة سبيفاك أولاً وما اهتديت إلى كلارك ثانيًا، ولو وقف الفضل عند هذا الحد وما وقف فكفى به. هذا التعليمْ الأكاديمى المسئول (المارق المسئول!) خلخلةٌ لتقاليد أكاديمية بالية، وافتضاضٌ يدرك أن الأدب العظيم يتداخل فى الفلسفة يلجها الولوج الأتمّ وأن الفلسفة تتداخل فى الأدب، وأن المسافة المصطنعة بينهما تتلاعب بحدود الأدب والفلسفة على السواء، أو أن المسافة بينهما- لو استعرنا كلمة دريدا- **مهبل** *hymen* يدعو إلى أنس اللقاء.

وفى النهاية، أتوجه بالشكر والتقدير إلى طارق النعمان لتأكيده بعض فَهْمى مصطلحية ليوتار الواردة فى هذا الكتاب وإيضاحها بطريقة مثمرة، وإلى سامى سليمان لِعَوْنه فى ترجمة المفردات الألمانية الخاصة بهيدجر وقد ورد عدد منها دون مقابل إنجليزى، وإلى بشير السباعى ومحمد بريرى على إيضاح بعض غوامض التركيب الإنجليزى الذى تَحَرّكَ على أرضية فلسفية بعيدة الغَوْر، وإلى منتصر القفاش وهانى غازى على ملاحظات أبدياها بخصوص هذه المقدمة أخذت بكثير منها، ومع ترددهما بإزاء وظيفتها فقد مالا إلى تقبل هذه الوظيفة

غير المعهودة فى الوقت الذى رفضها رفضا قاطعا محمد بريرى وسامى سليمان وانتصار شوقى. ثم الله أولاً وأخيرًا من وراء القصد فهو نعم الحسب وعليه التوكل.

مطرقة الحديد

أليس يقال إن قائس نفسه على غيره خاسر؟ ثم أليس يقال إنه لا قيام لـ أنـا إلا فى علاقتها بآخر؟ الحاصل أن مصير عصرنا الراهن وقدره قد آلَ إلى التناقض بوصفه استراتيجية عمل بعد أن كان العمل الفكرى أو الأدبى تقاس سلامته بمدى خلوه من التناقض. والأعظم من هذا أن الأضداد اجتمعت بعد أن كان يُحيل اجتماعَها المنطقُ. ألا وذلك لَهو المستحيل... ومصيرنا.

حسام فتحى نايل

الهرم، منشأة البكارى
٢٠١١/١/١

هوامش التقدمة

(١) انظر الحديث بتمامه في: *صحيح البخاري*، باب مرض النبي ووفاته، الحديث رقم ٤٤٤٩ (القاهرة، مكتبة مصر، الطبعة الأولى ٢٠٠٧).

(٢) أورده الشيخ الأكبر محيي الدين بن عربي في باب **معرفة القيامة ومنازلها وكيفية البعث** على أنه من كلام الرسول الخاتم محمد. انظر: *الفتوحات المكية* (بيروت لبنان، دار إحياء التراث العربي. الطبعة الأولى ١٩٩٨)، الجزء الأول، ص ٣٩٠. ويقول بعض مؤلفي العصور الوسطى إن هذا القول من كلام علي بن أبي طالب لا من كلام النبي الخاتم محمد؛ غير أننا دفعًا لأية مشكلة تتعلق بتحقيق النسبة سنصفه بـ"القول المحمدي".

(٣) السابق نفسه.

(٤) انظر: *Ian Almond: Sufism and Deconstruction. A comparative study of Derrida and Ibn 'Arabi (Routledge, 2004), p. 113.* والمقتبس عن دريدا ينقله ألموند عن النسخة الإنجليزية لكتاب *Of Grammatology*. وكتاب ألموند قيد الطبع من ترجمتنا لصالح المركز القومي للترجمة.

(5) *Jacques Derrida: Dissemination, translated with an Introduction and Additional notes, by Barbara Johnson (The University of Chicago Press, 1981), p. 366.*

(٦) يقول الله: "لَقَدْ كُنْتَ فِي غَفْلَةٍ مِنْ هَذَا فَكَشَفْنَا عَنْكَ غِطَاءَكَ فَبَصَرُكَ الْيَوْمَ حَدِيدٌ" (سورة "ق"، الآية ٢٢)، ويقع كشف الغطاء بالموت.

(٧) رفقي بدوي: القابض على السوط، ضمن مجموعة *القابض على الجمر* (القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة أصوات أدبية ٢٢٧، الطبعة الأولى ديسمبر ١٩٩٧)، ص ١١٣.

(٨) الجاحظ: *المحاسن والأضداد* (القاهرة، مكتبة الخانجي، الطبعة الثانية ١٩٩٤)، ص ٢٥٥. وأرى أن الأنسب في هذا الحد استخدام اسم الفاعل "مائت". وفي كل الأحوال لا يصح هنا معايرة هذا الحد بأصول المنطق أو دفعه بحجج منطقية. من أجل إيضاحات تفصيلية حول تعاريف الإنسان الكلاسيكية والمحدثة، انظر نقود هيدجر لها في كتاب محمد الشيخ: ***نقد***

الحداثة فى فكر هيدجر (بيروت، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، الطبعة الأولى ٢٠٠٨)، ص ص ٧٩- ٩١.

(٩) انظر سياق رواية الحديث فى: ***صحيح البخارى***، باب الرِّقاق، الحديث رقم ٦٤١٦ (سبق ذكره).

(١٠) من أجل مزيد من إيضاح هذه الحركة العجيبة، انظر: محمد الشيخ: ***نقد الحداثة فى فكر هيدجر*** (سبق ذكره)، ص ص ١٤٤- ١٦٨. بالإضافة إلى مواضع متفرقة من مقدمة كلارك وفصله الأول عن هيدجر فى الكتاب بين أيدينا.

(١١) بخصوص كُنْه الإنسان على حد هيدجر، انظر: الفصل الثانى والثالث والرابع من كتاب محمد الشيخ: ***نقد الحداثة فى فكر هيدجر*** (سبق ذكره).

(١٢) الشيخ الأكبر محيى الدين ابن عربى: ***الفتوحات المكية***، (سبق ذكره) الجزء الأول، ص ص ٣٨٠- ٣٨١.

(١٣) نجيب محفوظ: ***ليالى ألف ليلة*** (القاهرة، مكتبة مصر، ١٩٨٢)، ص ٤.

(١٤) بخصوص "الفراكتل" ومعناه واستخدام دريدا له فى قراءة النصوص الأدبية، انظر الفصل الرابع من كتاب كلارك بين أيدينا.

(١٥) انظر: محمد الشيخ: ***نقد الحداثة فى فكر هيدجر*** (سبق ذكره)، ص ١٠٦.

(١٦) انظر هبرماس: ***القول الفلسفى للحداثة***. ترجمة فاطمة الجيوشى (دمشق، منشورات وزارة الثقافة السورية، ١٩٩٥)، مواضع متفرقة من الفصلين السادس والسابع.

(١٧) كان لحوار دريدا الذى أجرته معه صحيفة لوموند عام ٢٠٠٤، وبصفة خاصة الجزء المتعلق بحديثه عن "أوربا جديدة" أثر كبير فى استكناهى معالم هذه النبوءة. وكان من شأن هذا الحوار أيضًا أن أعدت قراءة كتابه المشترك مع إليزابيث رودينسكى على ضوء جديد: الأمر الذى أكد لى استكناهى السابق. عن حوار دريدا، انظر الترجمة العربية الرائعة: جاك دريدا: **أنا فى حالة حرب مع نفسى**، حاوره جان بيرنوم، ترجمة أنس الحكيم، مجلة ***مشارف*** (حيفا، العدد ٢٦ شتاء ٢٠٠٤)، ص ص ٧- ٢٠. وأما عن كتاب دريدا المشترك مع رودينسكى، فانظر الترجمة العربية الرائعة: جاك دريدا وإليزابيث رودينسكى: ***ماذا عن غد***، ترجمة سلمان حرفوش (دمشق، دار كنعان، الطبعة الأولى ٢٠٠٨).

(١٨) انظر: محمد الشيخ: ***نقد الحداثة فى فكر هيدجر*** (سبق ذكره)، ص ص ٦٣٩- ٦٤٠. وعلينا الانتباه إلى أن تمركزَ هيدجر ودريدا إرثٌ أنثروبولوجى لم يستطيعا التخلص منه على الرغم من نقودهما الجبّارة لعلم الأنثروبولوجيا كما تشكل فى العصر الحديث فى أوربا.

وتشبه نزعة التفوق الأوربى هذه، نزعة التفوق العربى والتمركز حول المكان العربى والعرق العربى التى جلا بعض معالمها طارق النعمان أثناء درسه التفكيكى المتميز لمجموعة من الكتب العربية فى العصر الوسيط. بهذا الصدد انظر طارق النعمان: ***مفاهيم المجاز بين البلاغة والتفكيك*** (القاهرة، دار ميريت، الطبعة الأولى ٢٠٠٣)، مواضع متفرقة.

(١٩) صبرى موسى: ***السيد من حقل السبانخ، رواية عن المستقبل*** (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة ١٩٩٧).

(٢٠) نجيب محفوظ: ***أولاد حارتنا*** (القاهرة، دار الشروق، الطبعة السابعة النسخة الكاملة أكتوبر ٢٠٠٨). قصدنا بالرد على **عرفة** تأويلات بعينها يوضع **عرفة** فى سياقها.

(٢١) لا بد أن نضع فى الحسبان هاهنا الأصداء الهيدجرية النابعة من استشكال هيدجر غياب سؤال الوجود عن الميتافيزيقا اليونانية الغربية؛ إذ يرى أن هذا الغياب أو النسيان هو دعامة تلك الميتافيزيقا. هذا من جهة. أما من جهة أخرى- ألا وهى الأرهف فى نظرنا- أن رواية ***السيد من حقل السبانخ*** تستشكل نسيان الإله وغيابه استشكالاً فى غاية اللطف، وباستشكالها اللطيف هذا تفضح الحضور الشكلى للإله فى العالم العربى الذى ما عاد يفكر فى الإله حق التفكير. ومن هذه الجهة وحدها تلتقى رواية ***السيد من حقل السبانخ*** مع رائعة نجيب محفوظ ***أولاد حارتنا***. وحقيقة الأمر أن العلاقات بين هذين العملين شديدة التعقيد ويحتاج جلاؤها مقامًا آخر. غير أنه لا بد من التنويه بأنه كلما طغت ممارسة الطقوس الدينية واستفحلت غاب الإله وتوارى فى النسيان.

(٢٢) انظر بخصوص الضلال المرجعى مقال بول دى مان: **السميولوجيا والبلاغة**، ضمن كتاب ***استراتيجيات التفكيك***، تحرير وترجمة وتأليف حسام نايل (الأردن، دار أزمنة، الطبعة الأولى ٢٠٠٩).

(٢٣) صبرى موسى: ***السيد من حقل السبانخ، رواية عن المستقبل*** (سبق ذكره)، ص ١١.

(٢٤) ورد ذكره فى خاتمة كتاب كلارك بين أيدينا.

(٢٥) من أجل تحليل مستفيض عن هاته الأعمال الثلاثة، انظر مقال حسام نايل: **سؤال الأرشيف، نظرية جهنم وعودة الموتى**، ضمن كتاب ***استراتيجيات التفكيك*** (سبق ذكره).

(٢٦) نجيب محفوظ: **مطاردة**، ضمن مجموعة ***الجريمة*** (القاهرة، مكتبة مصر، ١٩٧٣).

(٢٧) تلاعبت نصوص محفوظ الثلاثة (***الطريق، الشحاذ، ثرثرة فوق النيل***) فانتقلت تدريجيًا من العدمية الدينية والسياسية إلى العدمية على إطلاقها، وقد وردت العبارة المشار إليها فى رواية ***الشحاذ***. عن العدمية عند محفوظ انظر مقال حسام نايل: **أنوار العدمية، محفوظ وأرشيف التوحيد، تجربة فى القراءة المزدوجة**، ***دورية نجيب محفوظ*** (القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، العدد ٢ ديسمبر ٢٠٠٩).

(٢٨) يذكره كلارك في الفصل الثاني من الكتاب بين أيدينا.

(٢٩) وقعت بالمصادفة أولاً على المجموعة القصصية الآسرة *أرجوحة الوقت* (القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة أصوات أدبية ٤٠٠، الطبعة الأولى ٢٠٠٨)، ثم بعدها حصلت من المؤلف رفقي بدوي على مجموعتي *صباح الحب الجميل* (القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة أصوات أدبية ١٣، يناير ١٩٩١)، و*القابض على الجمر* (سبق ذكره)، وتبين أنها تشكل ثلاثية سردية فاتنة عن الزمن. وسوف أكتفي هنا بإشارات تمهيدية إلى اثنتين من هاته السرديات الثلاث؛ فالحق أنها سرديات شديدة الصعوبة تحتاج إلى درس مستقل، وسوف أتوفر على دراستها لاحقًا من جهة تعالقها بأعمال محفوظ على مستوى الزمن.

(٣٠) انظر الحديث بتنويعات مختلفة في *صحيح البخاري*، **باب لا تسبوا الدهر**، الحديث رقم ٦١٨١ (سبق ذكره). وفي *الأحاديث القدسية*، الجزءان الأول والثاني (القاهرة، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، الطبعة السادسة عشر ٢٠٠٢)، ص ص ١٠٧- ١١٥.

(٣١) السطور التي أثبتناها هي كل سردية **الوقت**، انظر: رفقي بدوي: **الوقت**، ضمن مجموعة *القابض على الجمر* (سبق ذكره)، ص ٤٩.

(٣٢) أفدت هذه المقارنة بين الشيخ الأكبر وبلانشو من نهايات الفصل الرابع من كتاب أيان ألموند ثم الفقرة التي خصصها للحديث عن بلانشو في خاتمة الكتاب نفسه، (سبق ذكره).

(٣٣) نقلاً عن: *Ian Almond: Sufism and Deconstruction, p. 121*

(٣٤) رفقي بدوي: **خشوع**، ضمن مجموعة *القابض على الجمر* (سبق ذكره)، ص ٣٥.

(٣٥) رفقي بدوي: **ائتلاف**، ضمن مجموعة *القابض على الجمر* (سبق ذكره)، ص ٤٠.

(٣٦) السابق نفسه.

(٣٧) تلك عناوين سرديات قصيرة وردت ضمن مجموعة رفقي بدوي القصصية *القابض على الجمر* (سبق ذكره).

(٣٨) رفقي بدوي: **القابض على السوط**، ضمن مجموعة *القابض على الجمر* (سبق ذكره)، ص ص ١١٢- ١١٣.

(٣٩) المرجع السابق، ص ١١٣.

(٤٠) رفقي بدوي: **القابض على الكلمة**، ضمن مجموعة *القابض على الجمر* (سبق ذكره)، ص ١١٧.

(٤١) ولا زلت على وَعْدي الذي قطعته في مرة سابقة بإعادة ترجمة مقدمة سبيفاك وإصدارها في نشرة جديدة، فعسى يكون الوفاء به قريبًا.

مقدمة المؤلف

صار إمكان النظرية- بوجه عام- محل خلاف متكرر؛ مما جعل النظرية الأدبية أو النقدية أكثر من مجرد موضة من الموضات السائدة فى مجال الدرس الأدبى. ومع ذلك، تظل معظم أعمال النقد الأدبى الحديث والتاريخ الأدبى- وأيضا العديد من الأعمال التى توصف بأنها "تاريخية جديدة"- ملتزمة التزامًا ضمنيًا بفرضيات وضعية تتيح- بيسر كبير- وصف **الموضوع** الأدبى وتصنيفه، وربطه بالعمليات الثقافية العامة، إلخ. وتتغافل فرضيات التاريخ الأدبى الوضعية هذه عن السؤال الرئيس الآتى: ما نوع الموضوع الذى يكونه النص الأدبى؟

وواقع الحال أن كيفية وجود الأدب أو طريقته فى الوجود تتنصل- بحد ذاتها- من مبادئ المذهب الوضعى **positivism**. ولا نتخذ من "التفكيك" **deconstruction** وسيلة تقول لنا كيف يحدث هذا. فقضية أن النص الأدبى ليس **موضوعًا an object** قضية ناقشها رومان إنجاردن **Roman Ingarden** فى كتابه الكلاسيكى ***العمل الأدبى*** *The Literary Work of Art* الصادر عام ١٩٣١[١]. وثمة نتيجة مماثلة لما توصل إليه إنجاردن، نجدها فى الفصل الثانى عشر من كتاب رينيه ويليك **René wellek** وأوستن وارين **Austin Warren** ***نظرية الأدب*** *Theory of Literature* (١٩٤٩)[٢]. فهذا الفصل الذى كتبه ويليك- ويدين به دينًا كبيرًا لإنجاردن- يُفنِّدُ مختلف المسوِّغات التى يوصف على أساسها النص الأدبى بأنه كيان إمبريقى أو سيكولوجى. فمن جهة، ليس النص الأدبى شيئًا مصنوعًا بيد الإنسان كالتمثال فى فن النحت مثلاً، ولا ولا هو صفحـ(ـة)ـات أو كتاب سيكولوجى، كما أنه- من جهة ثانية- ليس أصواتًا واقعية يتلفظ بها المؤلف وهو ينجز نصا،

لا ولا هو- من جهة ثالثة- تجربة سيكولوجية فى الإنصات إليه أو قراءته، كما أنه ليس- من جهة رابعة- تجربة المؤلف فى إبداعه. كلا، ليس النص الأدبى بشىء من ذلك، لا ولا هو- فى النهاية- يمثل عمومَ تجارب القراء أو حتى ما ينطوى عليه كل منهم من تجربة مشتركة (ألا وإنها الحد الأدنى المشترك).

ويخلص ويليك إلى أن أىَّ نص عبارة عن مجموعة من "القواعد" تقوم بدور "العلة الكامنة فى التجارب" (ص ١٥٠). غير أن إجابة ويليك عن السؤال أقل جدوى من إقرار الفضاء الفارغ الذى خلفته شتّى إخفاقات المدخل الوضعى. وفيما يرى موريس بلانشو Maurice Blanchot، "تتمثل وضعية الفضاء الأدبى الوحيدة فى غرابة مقاربته؛ فهو لا يوجد، غير أن إلحاحه... لا يمكن التخلص منها"(٣).

كيفية وجود العمل الأدبى أو طريقته فى الوجود The mode of being of the literary work of art: تعلن هذه العبارة عن سؤال لا يزال يُعالج بشكل مغلوط؛ على الرغم من العناية الكبيرة بالنظرية الأدبية وقضايا كُنْه التفسير والتأويل. كما تعلن أيضًا- ربما بإيجاز أبرع من غيرها- عن موضوع الخلاف فى العديد من نصوص جاك دريدا Jacques Derrida، ألا وهى نصوص لا تزال مرتكز عدد من السجالات فى الحقل الأدبى. والحق أن سؤال كيفية وجود "الأدب" يتمتع بهذه الدرجة من القوة فى أعمال دريدا التى يعترض فيها على تصورات الأنطولوجيا والوجود المتعارف عليها؛ إذ يجعل هذا السؤالُ من كل شأن يقع عليه أمرًا محلَّ ريبة وتساؤل. وبمقتضى هذا الارتياب، يغدو فعل الكينونة "is" فى السؤال "ما الذى يكونه الأدب؟" what is literature? أمرًا محلَّ نظر.

"ما الذى **يكونه** الأدب": لا تندرج هذه العبارة تلقائيًا فى السؤال الفلسفى **بامتياز**: "ما هذا؟" what is?؛ ذلكم هو الادعاء. مع أنه إذا كان ذلك كذلك، فمن الواضح أن ما يدعوه دريدا "الأدبى" أو **الأدب** لا يمكن أن يستوعبه- بيسر- ما نقصده عادةً من هذا المصطلح، حتى لو جعلناه نقطة بداية؛ إذ لم يعد "الأدب"

مفهومًا بوصفه "ما" يكونه أيُّ نوع معروف. وحين تتساءل الكلمات الثلاث التي يتألف منها السؤال ("what is literature?") تغدو هي نفسها محلَّ نظر؛ الأمر الذى يصيب المرء بالعجز تقريبًا.

إن سؤال الوجود الذى أثاره مارتن هيدجر Martin Heidegger يعطي- بمفرده- "ما هو أدبى" قوة تماثل مزاعم "الأدب" التى يدَّعيها دريدا. والحق أنه يسود- مؤخرًا- اعتقاد بأن مشروع دريدا يكتنفه الغموض ما لم نضع نصب أعيننا قُربَه، المتسائل باستمرار، من مشروع هيدجر(٤). غير أن الاحتراس الذى سبق أن ذكرناه بخصوص دريدا، ينطبق أيضًا على هيدجر. فما يدعوه هيدجر **شعرًا** Dichtung ("Poetising") لا يدخل ضمن ما نفهمه عادة من مصطلح "Poetry" (= شعر) أو "fiction" (= خيال). إن **الأدب** littérature عند دريدا و**الشعر** Dichtung عند هيدجر يسعيان إلى تجاوز ما يشير إليه هذان المصطلحان على مدى العقود القليلة الماضية. ومع ذلك، يبدأ الدرس الحالى من الفهم الأكثر شيوعًا للكيفية التى يوجد عليها الأدب أو طريقته فى الوجود. ولعل هذه البداية تقدم مدخلاً مناسبًا إلى فهم الأفكار الأشد جذرية عند هيدجر ودريدا.

لماذا صار "الأدب" ميدان جدل خصب خارج الأقسام الأدبية المتخصصة فى الجامعات؟ لا تزال فلسفة العلم- فى العالم الناطق بالإنجليزية- المجال الأبرز فى هذا المدّ الأدبى المتواتر، وبخاصة ما يتعلق منها بالمواقف الكلية والنسبية التى يتبناها فلاسفة مختلفون اختلاف توماس كون Thomas kuhn، وبول فيرابند Paul Feyerabend، وريتشارد رورتى Richard Rorty(٥). ويُقصَدُ بـ"الأدب"- فى هذا السياق- اللغة الخيالية التى تُعلِّقُ مؤقتًا دعوى إحالتها إلى أشياء تقع خارجها إحالةً مباشرةً. وقد صار هذا الفهم مهمًا إلى الدرجة التى تَمكَّنَ معها الفكرُ من تقويض وجهة النظر التمثيلية عن اللغة، ألا وإنها وجهة نظر ترى اللغة وصفًا

للواقع على نحو لا مراء فيه. وقد نشأ "الأدبى" عن أوجه القصور التى خلّفتها إخفاقات البرامج الوضعية والاختزالية.

يمكن حصرُ ثنائية النزعة الكلية **holism** والنزعة النسبية **relativism**- التى تفضى إلى طمس الفروق بين الحرفى والمجازى، بين الخيالى وغير الخيالى، إلخ- فى المبدأين الرئيسين الآتيين: الأول، مبدأ **عدم تحديد المعطيات**. ويرى هذا المبدأ- على عكس النزعة الاستقرائية (= محاولة استنباط القوانين العامة من ملاحظة "الوقائع" التى لا تقبل الشك، فحسب)- أن العبارات الوصفية الواضحة، فى بيان "الملاحظة"، "عرضة للخطأ شأن النظريات التى تفترضها، لذا لا تشكل قاعدة آمنة تبنى عليها قوانين ونظريات علمية"[٦]. ولعل السبب يكمن فى أن بيانات "الملاحظة" ليست محايدة بل مُشيّدة انطلاقًا من نظرية ما؛ فمعنى المفاهيم الأساسية ليس **مستمدًا** من التجربة بل من الإطار النظرى (الموجود سلفًا)، ومن خلاله وحده تغدو ملاحظة أىّ شىء منفصل أو متمايز ممكنة. وعلى أساس هذه الرؤية، لا ينطوى الحس المشترك **Common Sense** واللغة العادية على أىّ امتياز؛ فهما يشكلان- إذا جاز التعبير- نسقًا نظريا غير دقيق وغير محدد، لا يمثل صورة جازمة عن "الأشياء كما توجدُ".

ولأن المرء لم يعد قادرًا على القول بأن المعنى مستمد بأكمله من الملاحظة، فلعله من الواضح أن عددًا من النظريات يمكنها أن "تشرح"- على قدم المساواة- المعطيات نفسها، وهى نظريات قد تتعارض فيما بينها. إذ "من الممكن إعادة تفسير نتائج الملاحظة، بل وربما من الممكن إعدادها على نحو يدعم وجهة نظر ما، تتعارض- فى الأصل- مع هذه النتائج" (فيرابند)[٧]. وما دام الأمر كذلك، يبدو أن الملاحظة لم تعد سبيلاً إلى قاعدة آمنة نَفْصِلُ على أساسها بين تفسيرين من تفسيرات ظاهرة ما. وعليه، يغدو من المشكوك فيه وجود لغة تمثيلية صادقة. ومن ثَمّ، تنطوى النظريات على طابع "أدبى" لا ريب فيه. إن "اللغة الشارحة" أمر مستحيل.

أما المبدأ الثاني من مبادئ ثنائية الكلية والنسبية السائدة فيتمثل في أن كُنه المعنى علائقي. فما من فرض علمي، أو معطى، له معنى في حد ذاته؛ إذ يتحدد معناه بالنسبة إلى مجموع النظرية حيث "يستند معنى كل مصطلح نستخدمه إلى السياق النظرى الذى يوجد فيه" (فيرابند)(٨). وعلى سبيل المثال، لا تحمل كلمة "قوة" **force** – في نظرية ما – المعنى نفسه الذى لها في نظرية أخرى، لو توخينا الدقة. لذا، يبدو أنه لا يوجد قاسم مشترك بين النظريات والتفاسير، سواء على مستوى "الوقائع" المفترضة (المبدأ الأول)، أو على مستوى العلاقة فيما بينها. ثم أخيرًا، لم يعد بقدرة المرء الحديث بشكل دقيق عن ما "تتناوله" هذه النظريات؛ فما "تتناوله" يغدو إطنابًا لا طائل منه، ما دام قد انهارَ تصورُ الحقيقة – بما هي التطابق بين اللغة أو المفهوم والعالم – مُخلّفًا وراءه تصورًا عن الحقيقة يتماشى مع النموذج **البراجماتي** أو مطابقة الحال ("يربط بين اللغة والعالم معًا").

لقد نتجت الاقتباسات التى أوردتها أعلاه في سياق المناقشات الدائرة في فلسفة العلم. وتسلك العديد من السجالات في النظرية الأدبية مسارات مماثلة لها. والحق أن مدرسة النقاد البراجماتيين الجدد تَمثَّلَتْ أفكارَ فلاسفة من أمثال ريتشارد رورتي في مناقشاتها المثيرة للخلاف، وقد نضجت أعمال هذه المدرسة واستوت – إلى حد كبير – من خلال مجلة **البحث النقدى** **Critical Inguiry**. ولا تزال المناقشات تدور حول الأسئلة الآتية: هل تكتسب تفاسيرُ النصوص أو تأويلُها شرعيتَها بالاستناد إلى معنى معطى سلفًا "في النص"، أم أنها (حالها من حال "النظريات"، فيما يرى فيرابند وآخرون) مجرد قراءات لشيء لم يعد له كُنه موضوعي في حد ذاته؟ إن قضية "المطابقة الموضوعية" تُثارُ في مقابل لعبة اللغة أو البناء الاجتماعي(٩). ويبدو أن المشكلات المتعلقة بكُنه الموضوع في نظرية العلم تنطبق بالقدر نفسه على "الموضوع الأدبي" بوجه خاص.

ولا يزال الكثيرُ من النقد الأدبى الذى يصف نفسه بأنه تفكيكى واقعًا فى أحبولة مأزق هذه المناقشة بتفاصيلها: استبعاد النزعة الوضعية وأفكار التمثيل representation المستمدة منها. وتُعَدُّ قراءة ج. هيلليس ميللر J. Hillis Miller لقصيدة والاس ستيفن Wallace stevens "**السرْخس الأحمر**" The Red Fern مثلاً لافتًا على هذا المأزق؛ فالقراءة تشتغل من خلال فرضيات وضعية محدودة عن اللغة، وتبذل جهدًا أقل من اللازم لقلب هذه الفرضيات(١٠). وقد نتجت قراءة ميللر عن قبوله تعريف اللغة "الحرفية" بأنها "توافق الكلمة مع إدراك الأشياء حسيًا". ويعزو ميللر هذا التصور إلى قصيدة ستيفن التى تجعل من السرْخس الأحمر صورة شعرية لضوء النهار والشمس. لذا، يرى ميللر أن دلالة "الشمس" ليست "حرفية"؛ لأن الشمس لا يمكن ملاحظتها بطريقة مباشرة، كما يرى أن مجاز ستيفن- السرْخس الأحمر- "لو توخينا الدقة" أيضًا- بلا معنى؛ لأن الصورة الشعرية عن النهار بوصفه نَبْتَةً "لا تقدم المعنى على نحو ما يحدث حين نصف أية ظاهرة إمبريقية" (ص ١٥٧). وعلى هذا، يدَّعى ميللر أن القصيدة تمثل "تحرر اللغة المتوتر من الإدراك الحسى" (ص ١٥٦)؛ ففيما يخلص ميللر تؤكد القصيدة ضرورة الاعتراف بأن الواقع "الحرفى" (الشمس، على سبيل المثال) يمكن التعبير عنه بسلسلة من البدائل اللفظية فقط. وتمثل هذه الحجة- ظاهرة البطلان فى نهاية الأمر- صورة مقلوبة من الفرضيات الوضعية شديدة السذاجة. فالوضعيون المناطقة- مثلاً- لم يستخدموا هذا المفهوم المحدود عن المرجع ذى المعنى (وهُمْ الذين أجازوا استخدام الأدوات العلمية لمعاينة الشمس!).

ثمة وجهة نظر أخرى فى عمل دريدا- يمكن الاعتراض عليها- مؤداها أن الأدب كيفية لغوية لا يمكن استيعابها أو حصرها؛ نظرًا لأنها تهدم الفرق بين النص الأدبى والنقد. ويقدم جوناثان كلر Jonathan Culler مثلاً واضحًا على هذا النوع من وجهات النظر فى مقدمة كتابه ***كُنْه النص الأدبى*** *Identity of the Literary Text*

(ص ص ٣- ١٥)؛ فيُبْرِزُ الفرقَ بين هذا العمل الجديد والعمل التقليدى السابق عليه. أما العمل التقليدى فالمقصود به "**النقد الجديد**"، الذى نتج عن التوحيد بين الرغبة فى تأسيس النقد فرعًا معرفيًا منضبطًا مستقلاً والعديد من المواقف المتعلقة بكُنْه العمل الأدبى التى نشأت فى أعقاب الجماليات **الرومانسية**. وبتعبير كلر، يُقَيِّمُ النقادُ الجددُ العملَ الشعرىَّ بوصفه "كلاً موحَّدًا، مستقلاً، واعيًا بنفسه" (ص ١١). ويقتضى تصورُ موضوع الدراسة بوصفه **أثرًا فنيًا**- على هذا النحو- استبعادَ كل الاعتبارت التى تأخذ فى حسبانها ما يقع خارج الأدبى وخارج الجمالى، إلخ. ووفقًا لما يراه كلر، يُفضى تصور القصيدةَ موضوعًا مستقلاً استقلالاً مثاليًا إلى تقييم انعكاسها على نفسها أو "وعيها بذاتها" بوصفه مصدر كُنْه القصيدة؛ مما ينتج عنه فى النهاية مؤالفة غريبة بين التجريبية والشكلية. يكتب كلر على نحو يكشف عن أصول اهتمامات النقد الجديد الراجعة إلى **الرومانسية والمثالية الألمانية**: "إن لحظات الإحالة الذاتية هى- فى الغالب- لحظات مفتاحية فى تأسيس كُنْه النص الأدبى، كما هو الحال فى تصورات الهوية الشخصية؛ فالمعرفة بالذات والوعى بالذات مركزيان فيها" (ص ١١).

ويضع كلر هذا الانعكاس الذاتى التأسيسى أو التكوينى موضع السؤال؛ إذ يرى أن "لحظات الوعى الذاتى أو الإحالة الذاتية"- ألا وهى لحظات يتشكك كلر فى وجودها- لا تزيد عن كونها ما فعله النقاد الجدد، فهى لا تؤسس كُنْه النص على أساس استقلاله بنفسه عن غيره ووعيه بنفسه؛ بل تهدم- على الأصح- هذه التصورات نفسها هدمًا كاملاً.

يحلل كلينث بروكس **Cleanth Brooks** فى كتابه ***قبر محكم الإغلاق***(١١) *The Well Wrought Urn* قصيدة جون دون **John Donne** "**تقديس**" **Canonization**، وقد اختارها بروكس لأنها تمثل حالة نموذجية من منظور النقد الجديد؛ إذ يرى أن قصيدة دون **Donne** تمثل "أعظم إنجاز حققته المخيلة الشعرية،

ألا وهى مخيلة تصف كُنْه الإنجاز التخييلى الذى تنطوى عليه هذه المخيلة". فالقصيدة تشترع ما تصفه من حيث هو "انصهار تام، بحد ذاته، بين الوجود والفعل" (ص ١١). يحتفى دون Donne بنفسه وبحبيبته فى قصيدة "تقديس"، فيصف "الغرفة الأنيقة" لِيبنى فى الشعر بيتَ حبيهما "قبرًا محكم الإغلاق" يحفظ رفاتهما. هذا "القبر" (الذى هو صورة شعرية للقصيدة عينها) صار موضوعًا يهيم به العشاق فى الأجيال اللاحقة، بعد أن تحوّل دون Donne ومحبوبته إلى نموذج لما سيكون عليه الحب نفسه:

سنموت بالحب إنْ لم نعش به،
وإنْ لم تسعه القبور وعربات نقل الموتى
فإن أسطورتنا تسعه، ولَيسعنَّه الشعر؛
وإنْ لم يوجد تاريخ يشهد على حبنا،
فلَسوف نبنى فى القصائد الغرفَ الأنيقة؛
تصير قبرًا محكم الإغلاق
فأعظم القبور يضم أعظم الرفات،
وبهذه التسابيح، يشهد كل الناس
تقديسنا حبنا (ص ١٢).

فيما يرى بروكس، تغدو القصيدةَ- كما تتجلى- "غرفة أنيقة" تصفها القصيدة: "القصيدة نفسها قبر محكم الإغلاق يضم رفات المحبين" (ص ١٣). وبذا، يؤسس بروكس هذا الانعكاس الذى يراه مُكوِّنَ "كُنْه" النص.

كيف يُعقِّدُ كلر قراءةَ بروكس؟ إذا جاز التعبير، يتمدد الانعكاس من خلال توسط مرآة ثانية؛ حيث نقرأ:

> حين تكون القصيدةُ نفسُها قبرًا محكم الإغلاق، فلعل أحد ملامح هذا القبر الأساسية أنه يصور استجابة الناس للقبر. وحين يكون القبرُ، أو الترنيمةُ، القصيدةَ نفسَها فلعل الاستجابة المتوقعة لهذه الترنيمة هى الاستجابة لتمثيل الاستجابة للترنيمة (ص ١٣).

يمكن قراءة هذا النص على أساس أنه يُجَسِّدُ بنيةً من الانعكاس/ التكرار لا نهائية، كامنة فيه، وإنها لَبِنْيَةٌ تنطوى على الاستجابة للنص بوصفه جزءًا مما تمثله هذه البنية. ويغدو الفرقُ بين القصيدة "نفسها" والاستجابة لها فرقًا متوترًا. والحق أن كلر يرى بروكس مستجيبًا للكثير مما تمثله القصيدة استجابةً كاملةً؛ فهو يقدِّس "التقديس" حين يجعل عبارةً من القصيدة عنوانَ كتابه. وبذا، تغدو القصيدةُ نموذجًا يولد معايير النقد الجديد التى سوف تَتجاوب معها القصيدة. والأكثر من هذا وذاك أن القصيدة حين تتضمن- بمقتضى قراءة كلر- تفسير نفسها تنحرف بالانعكاس- ألا وهو انعكاس يضفى عليه بروكس قيمة- إلى بنية "التحويل" التى بمقتضاها يتضمن النصُّ فعليا كلَّ قراءات مَن سيؤولونه فيما بعد؛ فيفيض عن الحدود التى ربما يرغب النقاد فى تعيينها له:

> حين ينطوى القبر على التوحيد بين القبر والاستجابة للقبر، تُخلِّفُ بنيةُ الإحالة الذاتية موقفًا تكون فيه الاستجابات- كاستجابة بروكس- جزءًا من القبر الذى نحن بصدده... والناقد الذى يزعم أنه يقف خارج النص ويحلله، يبدو متورطًا فيه على نحو يائس، يبدو مفتونًا بالتكرار الذى يمكن وصفه بأنه اكتشاف البنيات فى نص يكرر (على غير علم الناقد) علاقة الناقد بالنص، أو يمكن وصفه بأنه فعل تكرار فى تأويل الناقد علاقةَ يصورها النصُّ بالفعل (ص ١٤).

يتضح من هذا العرض أن مثال القراءة التفكيكية عند كلر مجرد بداية للحديث عن مسألة كُنْه النص الأدبى. فليس هذا المثال مثلاً على "تفكيـك" الانعكـاس إطلاقًـا. وإنما العكس حاصل، إذ يتخلل الانعكاسُ البنيةَ التى بمقتضاها تنطـوى القـصيدة (عبر محاكاة النسق الهيجلى محاكاة ساخرة)(١٢) على قراءاتها الممكنة كلها! كما أن تصور القصيدة على أساس أنها تُمَثِّلُ نفسها بنفسها يعادل- على مستوى إثارة أسئلة كُنْه النص واستقلاله عن غيره- القولَ بوجود مرآة هشَّمَتْها مرآةٌ أخرى موضوعةٌ أمامها. وبصرف النظر عن مساءلة وجود هذه "اللحظات" من وعى النص بذاتـه- كما قد يتوقع قارئ دريدا- فمن الواضح أن كلر يرى فيها **معنى ضمنيًا مختلفًا** عن المعنى الذى يفترضه النقاد الجدد. ثم فى النهاية، يمكن القول إن هذا النـوع مـن القراءة اختزالى ما دام يركز على **طبقة** stratum واحدة فقط من طبقات الـنص، ألا وهى **الإحالة**؛ بهدف استبعاد الطبقات الأخرى.

ومهما كان، من العسير القول بأن استراتيجية تعميم هذا الانعكاس المفترض يمكن أن تقود النقاد إلى موقف يشعرون معه بالسعادة وهم يرددون بعض مـزاعم دريدا الجذرية فى كتبه. وعلى أساس قراءة أىِّ نـص بوصـفه متـضمنًا أمثولـة allegory قراءته داخله (وهو أمر يكاد لا يحدث)، **يمكننا** ادعاءَ النتائج الآتية كلها:

أولاً: يهدم النصُّ، وهو يمثِّل نفسَه داخلَ نفسه، التعارضَ بين الجزء والكل؛ فالجزئى "أكبر" من الكلى، إلخ.

ثانيًا: حين ينطوى النص داخله على تفسيره أو تأويله، يهدم التعارض بـين الداخل والخارج؛ فخارجه كائن فعليًا فى داخله والعكس صحيح. وعلى هذا الأساس (يمكن ادعاء أنه) يفيض عن حدوده المعتادة.

ثالثًا: إن النص- حين يشتمل على مفسِّريه بوصفهم نصًا مُفَسَّرًا- يهدم كـل محاولات السيادة النقدية، ويندمج مع النقطة العمياء الحتمية فى الموضع نفسه الذى يعتقد المرء عنده أنه يُمسك بها، **وهكذا**.

وعند هذا الحد، لعله من المفيد اقتباس بعض العبارات الموحية- نوعا ما- من محاورة أجريت مع دريدا[١٣]. يتضمن هذا الاقتباس تمييز ما يُسَمِّيه دريدا "التفكيك" عن مناقشات تقترب حججها من تلك التى عرضناها للتو؛ ألا وخلاصته أننا محدودون حتمًا بـ"أنظمة التفسير" التى نتبناها وأن أيةَ محاولة للخروج عنها إلى "مرجع موضوعى" محاولةٌ مَقْضىٌّ عليها سلفًا بحكم الضرورة، إلخ:

> أطالع- كل أسبوع- تعليقات ودراسات عن التفكيك، تعمل على فرض أن ما يُطلق عليه "نزعة ما بعد البنيوية" يعادل القول بعدم وجود شيء أبعد من اللغة، وأننا مغمورون بالكلمات، وحماقات أخرى من هذا القبيل (ص ١٢٣).

إذ يؤكد دريدا قيمة اللغة، لا بوصفها لعبة تشكيل؛ بل بوصفها موضع ظهور الآخر الظهور الأكمل، والمقصودُ بالآخر- هنا- أمرٌ يَعْدِلُ البشارة بالوجود نفسه أو "مجيئه". ولا ضرورة الآن لتعريف هذا الآخر (فهذا ما يضطلع به بقية هذا الكتاب). ولعل الاقتباس الآتى من حوار كيرنى مع دريدا يكشف- على الأقل- عن سياق الأسئلة المطروحة، ويفضُّ علاقتها السطحية بالمناقشات الدائرة فى النظرية الأدبية وغيرها. لا يدَّعى التفكيك أن اللغة غير إشارية أو مرجعية؛ بل يبحث التفكيك "عن 'الآخر'، عن الآخر فى اللغة الذى هو 'آخر' اللغة":

> بكل تأكيد، يسعى التفكيك إلى إيضاح أن مسألة المرجع أعقد وأكثر استشكالاً مما تظنه النظريات التقليدية. فالتفكيك يتساءل، بشكل دقيق، عن ما إذا كان مصطلح "المرجع" يفى تمامًا بتعيين "الآخر". وهذا الآخر- الذى هو أبعد من اللغة ويستدعى اللغة- قد لا يكون هو "المشار إليه" بالمعنى المعتاد... غير أن ابتعاده- على هذا النحو- عن بنية المرجع المعتادة...

لا يعنى القول بأنه لا يوجد شيء أبعد من اللغة (كيرنى، *حوارات*، ص ص ١٢٣- ١٢٤).

من الواضح، هنا، اختلاف ما يقوله دريدا عن ممارسات التفكيك التى تمثّليا قراءة ميللر لستيفن، كما يتضح أيضًا اختلافه عن ما يُمثّله كتاب جوناثان كلر عن *التفكيك* *On Deconstruction*، وكذا اختلافه عن الموقف البراجماتى الذى يغدو من العسير معه أن نبدأ التحليل حيث مفارق الطرق. لعل الاختلاف الأول الواضح يتمثل فى أن اهتمامات نقاد الأدب التفكيكيين (شأنهم شأن فلاسفة العلم) اهتمامات **إبستيمولوجية** تدور حول مشكلة ادّعاء أن اللغة تقوم بتمثيل الواقع تمثيلاً حقيقيًا، أو تدور حول **التناقضات المنطقية** فى عملية التفسير أو التأويل؛ فى حين أن اهتمامات دريدا- لو توسعنا فى القول- اهتمامات أنطونوجية. ويتردد المرء فى طرح مصطلحات شاملة متقابلة من قبيل "الإبستيمولوجى" و"الأنطولوجيا" فى سياق يجب معه أن تكون علاقتهما به محلّ نظر. ومع ذلك، تكشف عبارة "كيفية وجود" الأدب- أو طريقته فى الوجود- عن أسباب اهتمام دريدا بمالارمه Mallarmé وآخرين، بما يتناسب مع المرحلة الحالية من هذا الدرس.

يظل كلٌ من ميللر وكلر مشدودين إلى فرضيات وضعية قد تمَّ تجاوزها فى الفصل الثانى عشر من كتاب ***نظرية الأدب***. إذ نرى أن تصور الأدب عند ميللر مرتبط بنظام وضعى من الوقائع "الحرفية"، بقدر ما أنه محدد تحديدًا كاملاً على أساس علاقته بهذا المجال (أعنى بذلك عدم تناسب الأدب مع طبيعة هذا المجال). أما بخصوص كلر فالأدب **موضوع**- وإنْ يكن موضوعًا خاصًا- ينطوى على مرجعية ذاتية مفترضة، وتُسْنَدُ إليه خصائص من المعتاد أن يتصف بها الوعى الذاتى (أعنى بذلك مشاركة القراء).

وأزعم أن عمل دريدا لا يعترف بالوصف انطلاقًا من القضايا الإبستيمولوجية التى يثيرها ميللر وكلر. إذ لعله من الأدق تأكيد أن "النص"- فيما

يعني به دريدا على الأصح- ليس **موضوعًا** على الإطلاق. ولعله من الأدق، أيضًا، الاعتراف بأن منشأ "قراءات" دريدا، في حملته الهيدجرية على الفلسفة التقليدية، راجع إلى تركيزها على قضايا تتصل بـ **الوقائع** في العالم، بينما تتجاهل قضية العالم بحد ذاته. ففي حوار دريدا مع كيرني، نجد أن التفكيك ليس نزعة تشككية مرتابة، بل هو "انفتاح على الآخر" (ص ١٢٤).

ما هذا "الآخر"؟ يرجع مصدر هذه الفكرة- من وجوه عديدة- إلى ما يُزْعَمْ أنه "نهاية المثالية": نهاية التسليم بأن الواقع يمكن معرفته، أو يمكن تعقله أو استعقاله بدءا، وقد كان هذا التسليم يؤسس الفلسفة بمعناها التقليدي[14]. ويعني القول بإمكان معرفة جوهر الواقع أنه لا يوجد سوى الجوهر أو المعنى. هكذا، تختزل النزعة المثالية الوجود إلى "معنى" (جيرى ماديسون، ص ٢٤٨). وعليه، تكون مهمة الفلسفة شرح العلاقة التبادلية بين الفهم الإنساني والوجود (ألا وهي علاقة بديهية في تصور المعرفة عينه). يمكن القول مؤقتا إن "الآخر" هو ما يجب على المعرفة أن تشغل نفسها به، إن سلمنا بالانفصال بين الوجود والمعرفة. ومن الواضح أن تأكيد مقولة الغيرية يكشف عن أن ما يمكن أن "يُعْرَف" لم يعد ضمن نطاق فهم المعرفة الشائع.

ومن الممكن القول بأن التراث الضدى القديم (منذ فلاسفة ما قبل سقراط حتى نيتشه) كان يعارض على الدوام مزاعم النزعة المثالية. أما في السياق الحالي فيقدم هيدجر معجما يمكن من خلاله رسم معالم فكرة "الآخر" عند دريدا.

بمقتضى ما يقوله هيدجر، لا بد أن نتصور كلاً من الفهم **understanding** والوجود **being** بوصفهما الأمر المتناهي التصادفي العارض الذي لا تقدر "الميتافيزيقا" **في حد ذاتها**- بما هي مجلى النزعة المثالية الأولىّ- على أن تتمثله. إذ يرى هيدجر أن **الموجود الإنساني المتعين Dasein** والعالم لا ينطويان على كُنْه **جوهري** منفصل عن عوارض وجودهما العيني؛ ومن ثمّ لا يمكن لعملية فهم

الجوهر أو الماهية أن تؤسس وجودهما العينى، أىْ لا يمكن أن **نفهمهما** عبر النهْج الفلسفى المعتاد. إن محاولة تأسيس العالم وتصوراتنا عنه من خلال الفعل العقلى التأملى تجد نفسَها مشمولة بـ آخر (غير عقلى) لم يندمج بَعْدُ ضمن الحدود التى تتحرك فيها هذه المحاولة؛ مما يدعو هيدجر إلى إعادة النظر فى البديهية التى تدعم أساس العلم الحديث، ألا وهى مبدأ العقل المكتفى بنفسه، وإنه لَمبدأ يرى أن العقلُ بمُكْنته إصدار حكم على أية ظاهرة. والحق أن إمكانَ العلم وحدوده محلُ نظر متواتر عند ثلاثة مفكرين ينشغل بهم هذا الكتاب.

تحتل هذه القضايا مرتبة الصدارة فى كتاب هيدجر ***الوجود والزمان*** *Being and Time* (١٩٢٧)، ومن الضرورى الانتقال إليه الآن[١٥]. وقد تبدو المناقشة مألوفة (بالنسبة إلى بعض القراء)، غير أنه من المهم اقتفاء عدد من خطواتها هنا؛ حتى نرسم معالم تصورين أساسين للفصول اللاحقة (تصورات هيدجر الهرمنيوطيقية عن "العالم" وعن "اللغة").

حين حاول هيدجر القيام بتحليل الكيفية التى نواجه بها عالمنا اليومى- تيار التجربة الدنيوية المشتركة- وجد نفسَه مضطرًا إلى الانشقاق على أستاذه إدموند هوسرل Edmund Husserl الغارق فى نوع من المثالية المتعالية. فأوضح هيدجر أن العالم لا يظهر لنا بوصفه "واقعًا موضوعيًا" كما يشيع الاعتقاد؛ فـ"الواقع الموضوعى" لا يوجد إلا عبر عملية التجرد من "الألفة اليومية المعتادة". إن العالم يعْرِض نفسه من حولنا بوصفه- بدءًا- ميدانًا من **التورط العملى**، يتضمن بداخله **سلفًا** اهتمامات الإنسان. ألا وإن "ما نواجهه بوصفه الأقرب لنا... لَهو البيت؛ غير أننا لا نواجهه بوصفه كائنًا 'بين أربع جدران' بالمعنى المكانى الهندسى؛ بل نواجهه بوصفه مكانًا مُجَهّزًا للسكن والإقامة. وبهذا 'الإعداد أو التجهيز' ينبثق ويظهر، وما يجعله كذلك أن سمة الأداة 'المستقلة' تعرض نفسَها" (***الوجود والزمان***، ص ٩٨). إذ يميز هيدجرُ كيفيةً أساسيةً تظهر عليها الأشياءُ لنا بوصفها

في متناول اليد"، أيْ بوصفها ساحة تلتقي فيها الاستعمالات الكامنة والدلالات الإنسانية معًا. فعالمنا، في الأساس، عالم "المهمات والأدوات". فـ"في تعاملاتنا نعثر مصادفة على أداة الكتابة والخياطة والتشغيل والنقل والقياس. ولا بد من عرض كيفية الوجود التي تنطوي عليها الأداة" (***الوجود والزمان***، ص ٩٧). والأكثر من هذا، تعمل أية أداة بوصفها جزءًا من سياق الأشياء والأدوات والمهمات الكلي (المطرقة، المسامير، الخشب، المقعد، السقيفة...). وإنْ توخينا الدقة، "لا توجد أداة **مستقلة منفردة**" (***الوجود والزمان***، ص ٩٧)؛ فوجود أية أداة يُعْزَى إلى مجموع الأدوات التي بدونها لن توجد أداة بعينها (فما معنى وجود مطرقة دون مسامير وخشب، إلخ؟). "الأداة في جوهرها "شيء من أجل"" (***الوجود والزمان***، ص ٩٧). وفي سياق آخر، يمكن القول إن شكل المرجع يشكِّل وجوده. حتى "يكون" أيُّ موجود لا بد أن "يوجد" بوصفه ساكنًا ومقيمًا في **عالم**، ومجموع التورطات العملية هي التي تشكل **الوجود الإنساني المتعين** Dasein؛ فجوهره لا يسبق وجوده. ويصف هيدجر – في أحد أعماله المتأخرة – الكيفية التي تتعالق معها "الخبرة العملية" بالعالم:

> لعل مثال صبي النجار يفي بالغرض؛ فالصبي – وأمثاله – يتعلم حرفة النجارة. وليس تعلمُه مجردَ ممارسة الغرضُ منها اكتساب خبرة في استعمال الأدوات. كما أن الصبي لا يقوم بمجرد تحصيل معرفة بأشكال الأشياء التي عليه أن ينشئها. فإنْ أراد أن يصبح نجارًا حقيقيًا، عليه أن يدخل في علاقة حميمة مع مختلف أنواع الخشب ومع الأشكال الكامنة فيه؛ لأن الخشب يدخل في تكوين مسكن الإنسان بكل غناه الطبيعي الكامن فيه. والحق أن هذه العلاقة الحميمة مع الخشب هي التي تصون المهنة بأكملها (ما ندعوه تفكيرًا، ص ص ١٤–١٥).

يقدم العالمُ نفسَه إلى **الموجود الإنسانى المتعين Dasein**– أو إلى الوجود الإنسانى– بوصفه ميدانًا كليًا من التورط العملى، فسياق الأداة بأكمله لا **يوجد** فيه شىء باستثناء ما يُنيره السياق. ألا وذلك لَهو انهمام **الموجود الإنسانى المتعين Dasein** بوجوده، إذ يعلن **الموجود الإنسانى المتعين Dasein** عن نفسه من خلال اهتماماته العملية، فيضفى وجوده على العالم وضوحًا من خلال الأشياء فى تعالقها بعضها ببعض.

إن علاقة التضايف بين **الموجود الإنسانى المتعين Dasein**، وعالمه الذى يُكوِّنه، لا يمكن تصورها على مثال الوعى الذاتى الذى يواجه الواقع الخارجى الموضوعى مدركًا إياه: فالفهم هو "أنا أستطيع" قبل أن يكون "أنا أفكر". لذا، لا يمكن تصورُ الوعىِّ الإنسانىِّ أمرًا "ذهنيًا" غير متجسد، مقطوع الصلة بالعالم الفيزيقى. يتعين **الموجود الإنسانى العينى Dasein** تعينًا وجوديًا بدنيًا؛ إنه "وجود/فى/العالم". ويستغرق "الوجود/فى/العالم" استغراقًا يقظًا فى المصادر أو المهمات التى يتشكل منها مجموع الأدوات فى متناول اليد" (*الوجود والزمان*، ص ١٠٧).

والحق أنه يوجد تماثل ظاهر بين هذا التصور التأويلى عن العالم والفكرة العامة التى مفادها أن المصطلح فى أىِّ فرع بحثى لا يكتسب معناه إلا من خلال علاقته بغيره من المصطلحات الأخرى فى السلسلة. ومع ذلك، تظل سياقات المعنى العلائقى معضلة معرفية. إن "العالم" عند هيدجر أمر حتمى؛ فليس العالم فرضًا قبليًا **صوريًا** بل أفقًا متعاليًا. ولذا، تصعب– مثلاً– الإجابة عن سؤال من قبيل "ما الذى **يكونه** "العالم"؟"؛ ما دام ينبغى علينا تصور "العالم" أفقًا يمكن من خلاله للسؤال "ما الذى يكونه هذا؟" أن **ينطوى على معنى** أو أىِّ قصد. إن "العالم" مفترض سلفًا فى السؤال بوصفه سياق الأداة الكلى الذى من خلاله يُنار أىُّ شىء حين وجوده. لذا:

> ليس العالَمُ نفسُه موجودًا داخل/الـــ/عالم؛ بل هو مُحَدِّدُ الموجودات التي ما دامت "توجد" يجعلها العالم تُلاقـــي نفـــسَها فتعْرِض نفسَها فيه، حين وجودها، بوصفها موجودات تنكشف وتنجلي (*الوجود والزمان*، ص ١٠٢).

إن "العالم" نفسه (من حيث هو علاقة بـــ **الموجـــود الإنـــساني المتعـــين Dasein** تبادلية) لا جوهر له، ولن يمكن الاستدلال عليه. ويـــدحض جريانـــه بـــلا ســـبب معروف أية ثقة فلسفية في عقلانية الوجود.

لم يكن تحليل هيدجر لـــ **الموجود الإنساني المتعين Dasein** ســـوى جـــزء رئيس من مشروع أشمل؛ ألا وهو إعادة إثارة السؤال المنسي عن "معنى الوجود". وقد كانت الخطوة الأولى- على طريق الاستفسار عن الوجود نفسه- تحليلُ الكيفية التي ينفتح بها العالمُ من خلال انهمامات **الموجود الإنساني المتعين Dasein** قبـــل أن ينعكس على نفسه؛ أيْ السماح للأشياء بالظهور بما هي عليه (فـــي وجودهـــا نفسه) عبر نزوعها إلى الانكشاف والتجلي. وبطبيعة الحال. يزيح هذا الاستفـــسارُ تفسيرَ الوجود تقليديًا من خلال المقولات (النوع، الكمّ، العلاقة، إلخ) التـــي طُبِّقـــتْ على الموجودات بأسرها. يسعى هيدجر في كتابه *الوجود والزمان* إلى محاولة فهم الوجود بوصفه الأمرَ الموهوبَ من خلال البنية الزمانية التي يتأصل بها **الموجـــود الإنساني المتعين Dasein** في العالم. وبهذه **الرَّجْعَةَ أو الانعطافة** (kehre) التي يقوم بها هيدجر في عمله- والتي تثير الجدل- يخـــسرُ **الموجـــودُ الإنـــساني المتعـــين Dasein** موقعَه المركزي (انظر الفصل الأول).

ولا موضع الآن لتحليل هذه **الانعطافة**؛ غير أنه يكفي حاليًا التأكيد مع بـــول ريكور Paul Ricour أن فكر هيدجر لا يطرأ عليه كبير تغير[١٦]. إذ تحتل فلـــسفةُ الفن واللغةُ الموقعَ نفسَه الذي يحتله تحليل **الموجود الإنساني المتعين Dasein** فـــي كتاب هيدجر *الوجود والزمان*. فالسابقة Da في كلمة Dsaein- التي تعـــادل فـــي

الإنجليزية اسم الإشارة "there"- يتمفصل عندها العالم والوجود فتغدو موقع اللغة. إنها لغة، أو على الأصح تقدم تصورًا جديدًا عن اللغة "الأولية" التى تضطلع بتكوين استغراق **الموجود الإنسانى المتعين Dasein** عمليًا فى العالم.

اللغة- ومرتبتها ليست بأقل من مرتبة "العالم"- مجال شبه كلى؛ فلا يمكن أن تتموضع تموضعًا خالصًا يتيح لها أن تقدم شرطًا قبليا ووسطًا تحدث فيه عملية التموضع.

ولو تكلمنا بقدر من الاستخفاف، يمكن استساغة عمل هيدجر عن اللغة بطريقين. يميل الأول منهما إلى التهوين من شأن قطيعة هيدجر مع "النزعة المثالية"، أما الطريق الثانى فيُعلى من شأن هذه القطيعة. ولعل الفلسفة الهرمنيوطيقية عند هانز جورج جادامر **Hans Georg Gadamer** وبول ريكور أفضل بكثير من هذين الطريقين فى البحث. يتقبل جادامر رأى هيدجر المتعلق بأن "اللغة ليست وسيطًا يتلاقى من خلاله الوعى مع العالم... [كما] أنها ليست ذريعة على الإطلاق؛ أىْ ليست أداة"(١٧). (وتتجنب هذه الرؤية- فى آنٍ معًا- المشكلات الناتجة عن المكانة التى تتمتع بها ثنائية الكلية والنسبية السائدة فى الفلسفة الأنجلوسكسونية والنظرية الأدبية، وهى ثنائية ذرائعية على الأغلب). مع هذه الرؤية، تغدو اللغةُ موقعًا متعاليًا- على الأصح- يُسائل شروطَ إمكان التجربة. وبإيجاز، يمكن فهم علاقة التجاوب- السابقة على التفكير النظرى- بين الفهم الإنسانى والعالم بوصفها علاقة أصيلة **فى اللغة**، وعلينا أن نصغى إليها **بطريقة جديدة**. يكتب جادامر:

> **لا يعنى قبولُ فكرة أن الأشياء تحدث فى اللغة قبولَ أسبقية الأشياء، كما لا يعنى قبول أسبقية عقل إنسانى يتوسل بأداة الفهم اللغوى. فالأصح أن علاقة التجاوب التى تجد**

تجسدها العينى فى تجربة العالم لغويًا هى بحد ذاتها السابقةُ على نحو مطلق[١٨].

ولعل من أحد مظاهر الفكر الهرمنيوطيقى البارزة- حاليًا- إثارة مناقشات مع ما يُطلق عليه "الذكاء الاصطناعى"، وما يرتبط به من محاولات التعبير عن اللغة والفهم الإنسانى بوصفهما تجليات نسق شكلى. وقد أوضح هوبرت درايفوس **Hubert Dreyfus**، بوجه خاص، أن اللغة و"الحس المشترك" ينطويان على تضافر- غير نظرى وغير متموضع- بين الجسد والعالم، ألا وإنه تضافر لا يقدر النسق الشكلى على الإمساك به. وعلى سبيل المثال، تستند أية مُحاورة بسيطة إلى روابط مضمرة فى الخبرة العملية الكلية لا يمكن الإمساك بها على نحو جزئى منفصل[١٩].

وهذا التصور عن "الانتماء" المتبادل- السابق على التفكير النظرى- بين الوجود الإنسانى والعالم، الأصيل فى اللغة، ليس تصور بلانشو ولا دريدا. ومع أن هيدجر يمثل خلفية تتحرك انطلاقًا منها الكثير من أعمالهما عن النص الأدبى، فإنهما يتميزان بطريقة ثانية من التفكير، يدينان فيها لأعمال هيدجر المتأخرة عن اللغة، ألا وهى طريقة فى التفكير إما أن يُتَعَرَّفَ عليها بالكاد عند مقارنتها بالهرمنيوطيقا، أو (فى حالة دريدا) يُساء فهمها فى الغالب.

إن المفردات التى يستخدمها دريدا فى حواره مع كيرنى مفردات هيدجرية: ("الآخر... أبعد من اللغة... و... يستدعى اللغة"). غير أن اهتمامات دريدا ليست لغوية فحسب، على الأقل بالمعنى المتعارف عليه للغة، بل هى اهتمامات تركز على علاقة اللغة شبه المتعالية بفكرة ("الآخر") الذى يحتل المكان نفسه (داخل اللغة وأبعد من اللغة)، كما هو حاصل فى تصور هيدجر عن الوجود[٢٠]. ومن هذه الجهة، قد يُقال إن اللغة ميتافيزيقية بالمعنى الإتيمولوجى الدقيق، أىْ بمعنى العبور إلى ما وراء الطبيعة، وما وراء الموجودات، **ما وراء الفيزيقا meta ta physika**.

لذا، يقرأ المرء في مقابلة دريدا، سالفة الذكر، أن التفكيك- بمعزل عن الحديث عن الوقوع في أسر اللغة- "يتكلم في حقيقة أمره عن النقيض التام" (كيرني، *حوارات*، ص ١٢٣)؛ التفكيك تأمل عميق في اللغة التي يكمن فيها أملنا الأكبر في لقاء الآخر.

ولعل الطريقة المثلى لإجمال الاختلاف بين دريدا وثنائية الكلية/النسبية الأنجلوسكسونية تتمثل على النحو الآتي: تفترض هذه الثنائية أن اللغةَ كيانٌ وجزءٌ من كُنْه (الإنسان) وأداة الذات الإنسانية (المفهومة إما فردًا فردًا أو في مجموعها)، أما بالنسبة إلى دريدا فتأتي اللغة في صدارة سؤال الوجود نفسه. إذ تثير عبارة **كيفية وجود الأدب** مشكلةً تفتح باب "الآخر" وسؤال الوجود بوجه عام. ثم في النهاية، يمكن القول إن النصوص التي يحللها دريدا، أو ينجزها، تنطوي- كما هي الحال عند بلانشو- على أمر آخر سوى الوجود: "الآخر الذي هو أبعد من اللغة ويستدعي اللغة" (كيرني، *حوارات*، ص ١٢٣).

في مقال منشور عام ١٩٥٧، "**الفلسفةَ وفكرة اللاتناهي**"[٢١] **Philosophy and the Idea of Infinity**، يكتب إيمانويل ليفيناس Emmanuel Levinas عن "اتجاهين تسلكهما الروح الفلسفية" (ص ٤٧)، ويُعَرِّفهما بأنهما فكرتان عن الحقيقة جدُّ مختلفتين. في الاتجاه الأول، يرى ليفيناس أن "الحقيقة تتضمن الخبرةَ. في الحقيقة يصون المفكرُ علاقتَه بالواقع الذي يختلف عنه، واقع هو غيره" (ص ٤٧). وتقتضي هذه الحقيقةُ حركةً تبتعد عن النزوع الدنيوي المعتاد إلى الآخرية. وتمثل هذه الحقيقة شكل الخبرة، ولو أنها غير إمبريقية: "فالخبرة تستحق أن نطلق عليها خبرة حين تنقلنا أبعد مما يشكل طبيعتنا" (ص ٤٧). وفي وصف ليفيناس الإجمالي- بدرجة كبيرة- يُعْزى **الآخر** إلى التسليم بقصور حتمي في أيِّ مفهوم أو تصور يخص **ما يُوجَدْ**. وعليه، سيحاول الفكر أن يجعل نفسه فكرًا **تغايريًا غيرَ مكتفٍ بنفسه heteronomy**، يشتبه في نفسه اشتباها

مستمرًا، وينفتح على الغيرية: "سينشغل الفكر بالآخر المطلق" (ص ٤٧). غير أن الفكر الفلسفي قد يتحدد – والحق أنه محدَّد دومًا، تقريبًا – على أساس توحُّده واستقلاله بذاته autonomy، كما أنه يتضمن تصورًا عن الحقيقة بوصفها "التزامًا حرًا بما يحتمل الصدق والكذب" (ص ٧)، ويتضمن أيضًا تصورًا عن مشروع المعرفة بما هي صيانة حرية المفكِّر عن طريق ردّ الغريب أو الآخر إلى **المعروف**: "وما هذه الحرية سوى رفض أن يكون التفكير في الوجود مأخوذًا عن التزامه بطبيعته وهويته وصيانتها؛ فضيلة استبقاء الشيء نفسه بدلاً من الأراضي غير المعروفة التي يبدو أن الفكر يُفضي إليها" (ص ٤٨).

تمثل مقالة ليفيناس، بحد ذاتها، نوعًا من تبسيط الإمكانات الوجودية وتنظيمها إجماليًا؛ تلك الإمكانات التي تقدم نفسها شرطًا للفكر أو اعتراضًا عليه. وأيًا كان الأمر، تثير المقالة أحد الأسئلة التي تساور هذا الكتاب: **على أيّ نحو يمارس المرء التعددية التغايرية؟** إذا كان الترحيب بـ **الآخر** يعني تجربة غير المألوف، وغير المتوقع، وما لا يمكن حسابه، أو تجربة لا يوفيها حقها أيّ مفهوم، فكيف يمكن للفكر أو اللغة أن تثبته بغير النفي؟ ألا ينطوي **مفهوم** الآخر، أو تصور اللغة التي تتعالق مع الآخر، على تناقض لفظي؟ ولأن **هذه التغايرية** – محل النظر – تروغ مراوغة تامة على هذا النحو، فمن الصعب تجنب قراءة أعمال دريدا قراءة مغلوطة تراه شكلاً من أشكال نزعة شك متطرفة أو حتى عدمية. وليس الأمرُ مسألةَ رفض أشكال التعقل النسقية المنطقية **بحد ذاتها**، سواء لصالح نسبية مفترضة أو لصالح التخلص من **التناقضات** المعرفية. فالأمرُ، على الأصح، قضية القراءة أو الكتابة بمقتضى أشكال جديدة من "التعالق" تتصف بالمراوغة و**التعددية**، تترابط فيما بينها على طريقتها، حالها من حال أكثر القيود اعتيادًا في المنطق. في مؤتمر انعقد في سيريزي Cerisy عام ١٩٨٠ عن أعمال دريدا، نراه يؤكد هيدجر:

> أعتقد أنه يوجد شكلان من التعالق عند هيدجر: فى كل مرة يلتزم فيها هيدجر بتقديم شرح شيء ما، ويرغب فى أن يكون مفهومًا، نراه يتصالح مع التصور النسقى المنطقى عن التعالق؛ بل إن تعالقًا مفردًا يدخل فى ارتباط أو تصالح أو تفاوض مع شيء آخر لم يتم النظر فيه بَعْدُ. ذلكم هو الانفتاح الغامض حقًا الذى ينبغى أن يوضع موضع السؤال (نهايات الإنسان، ص ٥٢).

هاهنا، توجد كيفيات "أدبية" فى اللغة تضطلع بالدلالة. فما كيفيات الفكر والتعالق التى يمكن أن تجسدها النصوص الأدبية؟ لن يعود بقدرة المرء فهم "الأدب" بوصفه عملاً يحدده خيال المؤلف الذاتى بقدر ما هو عمل يعارض نماذج منطقية من التعالق يحددها النصُّ الفلسفى تحديدًا مثاليًا. وفى رده على سؤال كيرنى المتعلق بما إذا كان الأدب ينطوى على مدخل إلى "الآخر" بما هو **لا- مكان** الفلسفة، يجيب دريدا بجزم مقيَّد:

> أعتقد ذلك، غير أنى حين أتحدث عن الأدب **literature**، أتحدث عنه بدون حرف كبير **L**؛ وفى ذلك- على الأصح- إلماح ضمنى إلى اتجاهات بعينها تدور حول حدود مفاهيمنا المنطقية، وحول نصوص بعينها ترجُّ حدود لغتنا رجًا؛ فتكشف عنها بوصفها حدودًا قابلة للقسمة تحوطها الشكوك والتساؤلات (كيرنى، *حوارات*، ص ١١٢).

ثم يشير دريدا إلى أعمال "بلانشو **Blanchot** أو باتاى **Bataille** أو بيكيت **Beckett**". والحق أن دريدا لا يهتم بمؤسسة الأدب فى حد ذاتها، بل يهتم بـ"نصوص بعينها ترجُّ حدود لغتنا رجًا". ويصرح دريدا بأن معظم الأدب

ميتافيزيقى بكل ما فى الكلمة من معنى، حاله من حال النص الفلسفى. غير أن اسم مالارمه يشير إلى ظهور **الأدب** وانبثاقه بالمعنى الذى يحدده دريدا ويخصصه (وحين يشير دريدا إلى مالارمه بهذه الطريقة يقتفى خطى بلانشو). والأكثر من هذا، يسعى دريدا إلى ممارسة شكل من الكتابة "الأدبية" أو الفلسفية التعددية غير المكتفية بنفسها؛ كتابة تنشغل بالآخرية انشغالاً يتعذر تحققه فى النصوص النظرية عادةً. وفى ذلك أيضًا، يكمن الاختلاف الأكثر لفتًا للانتباه بين أعمال دريدا وأعمال دى مان التى يبدو أنها تماثل ظاهريًا أعمال دريدا؛ فطريقة دى مان نظرية تحليلية.

ولعل المظهر الأشد إثارة من مظاهر الاهتمام بالكيفيات "الأدبية" فى اللغة- من حيث هى كيفيات تقوم بتعرية حدود نماذج التعالق فى الفلسفة- يتمثل فى إحياء **صيغة الحوار** فى الفلسفة نفسها. والحق أن الحوار- عند ثلاثة من المفكرين نناقش "حواراتـ"ـهم هنا- يضطلع باستثارة طريفة؛ وبخاصة أن شكل الحوار نفسه ينطوى على معنى ضمنى جذرى مفتقد منذ حوارات سقراط. والأكثر من هذا، لعله من المفيد النظر إلى معظم التجديدات التى طرأت على عرْض الحجة الفلسفية و"أسلوبـ"ـها، بوصفها تنويعات معاصرةً على صيغة الحوار. (وبهذا الخصوص، يمكن الإشارة إلى توظيفِ دريدا نمطَ الأعمدة المزدوجة فى كتابه *نواقيس Glas* (١٩٧٤)[٢٢]، وإلى مزْج بلانشو بين الشذرات الحوارية والتأمل النثرى فى أعماله منذ عام ١٩٦٠، وإلى تحويلِ هيدجر "طريقَ" اللغة).

يشتغل الحوار- على الدوام- بوصفه أداة مناسبة لـ **عرْض** الحجج وتفنيد الأفكار وضرب بعضها بعضًا فى مواقف بعينها، وحسب الظروف. وهاهنا، يمكن إجمال الخصائص الأخرى التاريخية التى تنطوى عليها تجليات صيغة الحوار: أولاً، إن الحوار- من حيث هو صيغة درامية- يجسد بالضرورة حدثًا، وبذلك ينطوى الحوار حتمًا على قوة أخلاقية ما. كما أن الحوار يمثل نموذجًا ضمنيًا

للتشارك ووحدة المصالح. ومن هذه الجهة، يمكن ملاحظة أن عددا من الحوارات قد تم أثناء السجن (محاورة *فيدون* *Phaedo* التى كتبها أفلاطون، أو محاورة ***عزاء الفلسفة*** *The Consolation of Philosophy* التى كتبها بوئثيوس، أو ***محاورة العزاء فى المحنة*** *A Dialogue of Comfort against Tribulation* التى كتبها السير توماس مور). وعليه، ينطوى الحوار - ثانيًا - على علاقة أصيلة بقواعد التربية وقضايا التأثير وتبادل التأثير فيما بين الذوات. وقد بات من المعروف أن التحليل النفسى الفرويدى ينعش - من هذه الناحية - الحوار إنعاشًا قويًا، إنْ لم يكن فى شكله المكتوب أيضًا(٢٣). وثالثًا، لعل الخصيصة الكبرى فى الحوار - وإنْ كانت نادرة ويصعب الإمساك بها - تتمثل فى أن الحوار يلتزم **بمنهج التوليد السقراطى** maieutics؛ وأقصد به نظامًا من التبادل الكلامى الذى يسمح بنفسه بتوليد الجديد، والأفكار غير المتوقعة أثناء الحوار نفسه. فهذه الأفكار التى يتضمنها حدث الحوار كله هى أفكار "المؤلف" لا أفكار المشاركين فى الحوار (ومع أن أفلاطون كان هو نفسه المؤلف، فقد كانت الأفكار متضمنة فى صيغة غير محفوظة لدى المتحاورين جميعهم). ونظرًا لأن المرء يتعامل مع شكل مكتوب ثابت فإن الفعالية الحقيقية التى ينطوى عليها **منهج التوليد السقراطى** - فى أىٍّ من محاورات أفلاطون مثلاً - هى التساؤل المنفتح. ويُعيِّنْ ليفيناس بدقة هذه القضية حين يقول إن "الحوار الأفلاطونى يمثل ذكرى أيام الدراما لا الدراما نفسها" (**على طريقة أخرى سوى الوجود أو ما وراء الماهية**، ص ٢٠). ويمكن المرءُ المضىَّ إلى أبعد من ذلك، فيرى التوليد السقراطى مجرد ممارسة أدبية تعليمية قام بها أفلاطون. ومع ذلك، تتميز المحاورات الحديثة التى يناقشها هذا المقال بميزة مهمة؛ ألا وهى تحاشى هذه المشكلات من خلال إعادة تشكيل **فن التوليد السقراطى** تشكيلاً جديدا طريفًا.

منذ أن أحيا هيدجر صيغة الحوار فى عقد الخمسينيات- ألا وإنه إحياء يقوم على تحويل طريقة الحوار- مرورًا بتصور بلانشو عن السرد، وانتهاء بنصوص مثل **خطوة ولا** *Pas* و**إسفنجة العلامة/علامات بونج** *Signsponge* كتبها دريدا(*). يمكن صياغة المسألة على النحو الآتى: "ربما توجد طريقة فى التفكير أعمق من طريقة التفكير التى تعمل باسم الفلسفة"(٢٤).

(*) إن كلمة *Pas* التى جعلها دريدا عنوانًا على عمله تدل فى الفرنسية على معنى الاسم "خطوة"، وفى الوقت نفسه تستخدم بوصفها أداة نفى. ويلعب دريدا فى قراءته بلانشو على كلا المعنيين؛ مما جعل الكلمة تفيد مبادرة اتخاذ خطوة نحو الآخر وفى الوقت نفسه تعليقها أو إيقافها. وقد آثرنا ترجمتها إلى **خطوة ولا**. أما عنوان العمل الثانى لدريدا فهو *Signsponge* الذى يقرأ فيه الشاعر فرانسيس بونج Francis Ponge، والكلمة بحد ذاتها لا معنى لها. غير أنها تعنى الكثير حين تشقيقها، حيث تضم الإمكانات الآتية: sign التى تعنى علامة، ثم sponge التى تعنى إسفنجة. ولو شققناها بطريقة أخرى فلسوف تضم: signs التى تعنى علامات، ثم ponge التى هى اسم الشاعر، والتى تدل فى الوقت نفسه على "الحرير". وقد آثرنا ترجمة العنوان إلى *إسفنجة العلامة/علامات بونج*- المترجم.

هوامش المقدمة

(1) Roman Ingarden. *The Literary Work of Art: An Investigation on the Borderlines of Ontology, Logic and Theory of Literature*, trns. George G. Grabowicz (Evanston. Ill. Northwestern University Press. 1973), p.3

(2) René Wellek and Austin Warren, *Theory of Literature* (first published 1949; Harmondsworth, Middx.: Penguin. 1973). Ch. 12 was written by Wellek.

(3) Joseph Libertson, *Proximity: Levinas, Blanchot, Bataille and Communication* (The Hague: Martinus Nijhoff. 1982), p. 141.

(٤) فى مقابلة مع ريتشرد كيرنى نشرت تحت عنوان Deconstruction and the Other ضمن كتاب *Dialogues with Contemporary Continental Thinkers* (Manchester: Manchester University Press, 1984), pp. 107- 26. يقول دريدا: "يدين تكوينى الفلسفى فى جانب كبير منه إلى فكر هيجل وهوسرل وهيدجر. ومن المحتمل أن هيدجر أدومهم تأثيرًا فىّ: وبخاصة مشروعه فى "تجاوز" الميتافيزيقا اليونانية". ص ١٠٩.

(٥) بخصوص رؤية شاملة عن الأزمة ما بعد التجريبية فى فلسفة العلم، انظر:

Ian Hacking, ed., *Scientific Revolutions*. Oxford Readings in Philosophy (Oxford: Oxford University Press, 1981); Mary Hesse, *Revolutions and Reconstructions in the Philosophy of Science* (Brighton: Harvester and Boomington, Indiana: Indiana University Press, 1980).

(6) A. E. Chambers, *What is this Thing Called Science*?, 2nd edn (Milton Keynes, Bucks.: Open University Press, 1982). p. 30

(٧) مأخوذ عن:

Dudley Schapere, Meaning and Scientific Change, in *Scientific Revolutions*, ed. Hacking, pp. 28- 29. 48.

ويلحظ شابير أن كلمة "وربما" التى يقولها فيرابند زائدة فى هذا الاقتباس.

(8) Ibid., p. 38.

(٩) فى مقدمته لكتاب:

Identity of the Literary Text, ed. Mario J. Valdes and Owen Miller (Toronto: University of Toronto Press, 1985).

يكتب أوين ميللر: "معظم المشاركين فى هذا الكتاب يُسلِّمون بدرجات متفاوتة بأنه إذا كـان التفكير فى النص من حيث هو أثر فنى يستقل بمعنى محدَّد ويكتفى بنفسه يكون مـن شـأن التأويل اكتشافه، فإن فكرة المطابقة أو الهوية لا يمكن الإمساك بها بمزيد من التحكم بوصفها مفهومًا مقبولاً فى النظرية الأدبية والنقد... فالاعتقاد بأن الهوية النصية ليست معطى سـابقًا بل عملية تتشكل أثناء فعل القراءة سيبدو موقفًا من المحتمل أن يتحكم فى القبول والرضـى السائد فى الأوساط الفكرية والثقافية اليوم" (ص xix).

(10) Impossiple Metaphors: Stevens "The Red Fern" as Example. *Yale French Studies*, 69 (1985), pp. 150- 61.

وتظهر الحجة المتعلقة بالشمس من جديد بصورة حاسمة فى كتاب:

The Linguistic Moment: from Wordsworth to Stevens (Princeton: Princeton University Press, 1985), pp. 141- 2.

(11) *The Well-wrought Urn* (New York: Harcourt Brace, 1947).

(١٢) فـى كتابه *Beauty and Truth: A Study of Hegel's Aesthetics* (Oxford: Clarendon Press, 1987) يقول ستيفين بونجاى عن نظرية الفن عند هيجل: "الفن مغلف بمقولة الروح المطلق... فالعلاقة المطلقة علاقة ذاتية محضة. وهكذا، يغدو الروحُ المطلـقُ مقولةَ إدراك الروح لنفسها؛ الأمر الذى يعنى أن العلاقة بين الذاتين المنطقيتين المتـضمنتين ستغدو هى العلاقة نفسها التى تشكل جانبًا من الانعكاس: الذات تنعكس على نفسها وتعـرف نفسها" ص ٢٨.

(13) Deconstruction and the Other, in Kearney, *Dialogues*.

(14) See Gary Madison's useful essay, Phenomenology and Existentialism: Husserl and the End of Idealism, in *Husserl: Expositions and Appraisals*, ed. Frederick Elliston and Peter McCormick (Notre Dame, Ind.: University of Notre Dame Press, 1977), pp. 247- 68, 248.

(15) See Hubert Dreyfus and John Haugeland. Husserl and Heidegger: Philosophy's Last Stand. in *Heidegger and Modern Philosophy*. ed. Michael Murray (New Haven, Conn. And London: Yale University Press. 1978). pp. 222- 38.

(16) Heidegger and the Question of the Subject. in *The Conflict of Interpretations*. ed. And trans. Don Ihde (Evanston, Ill.: Northwestrn University Press. 1974). pp. 223- 35.

(17) Man and Language (1966). in *Philosophical Hermeneutics*. ed. And trans. David E. Linge (Berkeley, Calif. : University of California Press. 1976). pp. 59- 68. 62.

(18) The Nature of Things (1960), in *Philosophical Hermeneutics*. pp. 69- 81. 78.

وبخصوص تمهيد موجز إلى الهرمنيوطيقا في الفلسفة، انظر:

Paul Ricoeur: The Task of Hermeneutics (1975). in *Hermeneutics and the Human Sciences* trans. John B. Thompson (Cambridge University Press and Paris: Editions de la Maison des Sciences de l'Homme. 1981). pp. 43-62.

(١٩) انظر على سبيل المثال:

Hurbert L. Dreyfus. *Mind over Machine: The Power of Human Intuition and Expertise in the Era of the Computer* (Oxford: Basil Blackwell, 1986).

(٢٠) يستخدم دريدا تعبير "شبه متعال" للإشارة إلى أن طريقته في البحث متعالية بالمعنى الـذي يستعلم عن شروط إمكان الموجودات، و"شبه" بمعنى أنه لا يقدم الأسس لهـذه الموجـودات. انظر:

Psyche (Paris: Editions Galilée. 1987). p. 648

(21) Levinas, Philosophy and the Idea of Infinity. in *Collected Philosophical Papers*. trns. Alphonso Lingis (Dordrecht: Martinus Nijhoff, 1987). pp. 47-59.

(22) *Glas* (Paris: Editions Galilée. 1974). The *Post Card: from Socrates to Freud and Beyond.* trans. Alan Bass (Chicago. Ill.: University of Chicago Press, 1987)

ويمكن عدّ هذين الكتابين مؤشراً على تغيير جذري في شكل الحوار.

(٢٣) بخصوص التحليل النفسي والحوار، انظر:

Shoshana Felman: *Jacques Lacan and the Adventures of Insight: Psychoanalysis in Contemporary Culture* (Cambridge. Mass.: Harvard University Press, 1987).

(24) Derrida, in Didier Caen, Entretien avec Jacques Derrida. *Digraphe* (1987), pp. 11-27. 18.

الفصل الأول

تجاوز علم الجمال: *الشعر عند هيدجر*

على الرغم من أن "الأدب" صنف جمالي حديث نسبيًا، "فمن الحق أن تاريخ تفسير فنون الأدب بأكمله قد تغير وتحول في نطاق إمكانات منطقية متباينة ينطوي عليها مفهوم **المحاكاة** mimesis (دريدا، *التشتيت*، ص ١٨٧). إن الأدب **محاكاة** mimesis (تقليد imitation) شيء ما يبدو واضحًا بذاته، سواء كان **محاكاة** "واقع"، أم "أفكار"، أم "انفعالات"، أم حتى **محاكاة** "نفسه" على الطريقة الشكلية.

وقبل أن نبدأ في مساءلة كُنْه هذا التصور وحدوده، لا بد من إيضاح بعض الفروق الأولية. أولاً، ليست **المحاكاة** mimesis و"التمثيل" representation من الأمور التي يمكن تحديدها بيسر؛ فثمة مناقشة يقدمها هيدجر، ينشغل فيها بتصور عن **المحاكاة** mimesis، لم يعد من الممكن معه ترجمة الكلمة اليونانية mimesis (= محاكاة) إلى imitation (= تقليد)، أو إلى re-presentation (= إعادة - تقديم، أو تمثيل). وثانيًا، فكرة التمثيل representation نفسها ليست أحادية المعنى. ولعله من المفيد– في سياق المناقشة الحالية– التمييز بين **معنيين** ينطوي عليهما "التمثيل".

لعل نقطة البداية النافعة في إيضاح هذا التمييز أن نتتبع تحليل هيدجر لمصطلح التمثيل في كتاب ديكارت Descartes *التأملات* *Meditations*، وتأسيسه مبدأ **أنا أفكر وأعرف أني أفكر بينما أفكر** cogito me cogitare بوصفه أساس الميتافيزيقا الحديثة.

يمكن وصف كتاب *التأملات* وصفًا تقليديًا على النحو الآتي: حاول ديكارت أن يقيم المعرفة على أساس يقيني في مقابل هيمنة الدوجماطيقية والحكم المسبق prejudice، ولكي يحقق هذا أسلم نفسه لتيار من الشك قوي. وكان السؤال الذي أثاره: هل يوجد أيُّ شيء يمكنني ألا أشكَّ فيه فيُمثِّل أساسَ المعرفة الراسخ والحق

الضرورى؟ وبعد أن استبعد ديكارت اليقينيات الظاهرة على اختلافها (وجود العالم الخارجى، وأيضًا حقائق الرياضيات)، اكتشف مسلمته الشهيرة: **أنا أفكر إذن أنا موجود cogito ergo sum** بوصفها المسلمة الوحيدة التى لا تقبل الشك. وأيًا كان موضوع الشك فإنى على وعى بنفسى وهى تقوم بفعل الشك: أنا أفكر، لذا فوجودى مضمون. والحق أنه ما دامت عملية الشك- من أولها إلى آخرها- طريقة من طرق التفكير، فلن يقدر أىُّ نزوع شكِّى ارتيابى على قلقلة **الكوجيتو**. وإنْ كانت تعترينى حالة جنون مُطْبِقٍ فَلَسوف أظل أفكر، ولا بد أن أوجد. وما دام العلم يفضى إلى طريق اليقين المضمون- فيما يخلص ديكارت- فلا بد أن تحقق كلُّ فرضياته الدليل نفسَه الذى لا يقبل الشك، بوصفه نقطة بداية بديهية.

تُعَدُّ قراءة هيدجر- ألا وإنها لَقراءة رصينة (وإنْ كانت تقبل المناقشة والتفنيد)- أكثر تَرويًا من أىِّ ملخص معتاد عن ديكارت. ويمكن إجمال تحليله، استنادًا إلى عمله ***نيتشه: العدمية*** *Nietzsche: Nihilism*، وهو يمثل المجلد الرابع من أعماله الكاملة، فى أربع نقاط على النحو الآتى:

النقطة الأولى: **الكوجيتو** عملية تمثيل مفهومة بشكل لائق. ولا يمكن ترجمته أو تعريفه تعريفًا محدودًا بأنه "فعل تفكير"، حتى بالطريقة التى يمكن على أساسها النظر إلى ديكارت بوصفه "العقلانىَّ"- بألف ولام التعريف- على امتداد تاريخ الفلسفة كله. استنادًا إلى أنه يختزل المدركات الحسية والإحساسات كلها وما أشبه إلى كيفيات فى التفكير. يكتب هيدجر: "فى فقرات مهمة يقوم ديكارت بإحلال تعبير **المعرفة أو الفهم من خلال** percipere (per-capio) محلَّ تعبير **معرفتى بأنى أفكر بينما أفكر** cogitare؛ حتى يمتلك الشىء أو يستولى عليه، بمعنى تقديمه إلى نفسه من خلال وضعه أمام نفسه: **فعل التمثُّل**" (*نيتشه: العدميَّة*. ***المجلد ٤***، ص ص ١٠٤- ١٠٥).

النقطة الثانية: ومن ثمَّ، لا تعنى **معرفتى بأنى أفكر بينما أفكر** cogitare "فعلَ التفكير" بشكل دقيق، بل تعنى "أن أقدم لنفسى ما يمكن عرْضه وتقديمه" (*نيتشه: العدمية، المجلد ٤*، ص ١٠٥). وإذا كان ذلك كذلك، **فمعرفتى بأنى أفكر بينما أفكر**/فعل التمثل cogitare/representing هى الأمر الأحق، بينما يكون العرْض أو التقديم presentation مضمونا وراء الشك: "**معرفتى بأنى أفكر بينما أفكر** cogitare هى دائمًا 'فعل تفكير' thinking بمعنى "فعل إطالة التفكير"، ويسمح التدبر والتروِّى- الذى يفكر على هذا النحو- بمرور ما لا يقبل الشك فقط بوصفه الشيء الثابت المحكم المُتَمَثَّلَ على نحو ملائم" (*نيتشه: العدمية، المجلد ٤*، ص ص ١٠٥- ١٠٦). ولذا، فعل الشك- من حيث هو مظهر مألوف فى التأمل الديكارتى- **ملازم** لفعل التمثل بما هو إمساك بشىء ما وإحكامه. ويتجه التفكير المتروِّى نحو ما لا يقبل الشك. كما أن فعل التمثل- من حيث هو **معرفتى بأنى أفكر بينما أفكر** cogitare- لا يُضفى صفةَ الحقيقة على شىء لا يتمتع بمنزلة اليقين عند إدراكه أو قياسه. وتجد المظاهرُ الرئيسةُ فى منهجية العلم الحديث أساسَها الفكرىَّ هنا.

النقطة الثالثة: كل فعل من أفعال تَمَثُّلِ أىِّ شىء هو فى الأصل تَمَثُّلُ "نفسى"؛ **فمعرفتى بأنى أفكر بينما أفكر هى معرفتى أنا بأنى أفكر بينما أفكر** cogitare is cogitare me cogitare: فعل التمثل هو فى الأساس "فعل تمثل-'الذات'". غير أن "الذات" لا يتم تمثلها على نحو ما نتمثل موضوعًا كالمائدة أو الكرسى؛ فعلى خلاف المائدة أو الكرسى (ويضرب هيدجر مثلاً بكاتدرائية فرايبورج) ليست الذات موضوعًا ينتصب مواجهًا فى عملية التمثيل (a Gegen-stand)؛ فالـ"أنا" تنسجم مع نفسها انسجامًا جوهريًا:

> عند حدس شىء ما حدسًا مباشرًا، عند كل عملية تقديم
> أو عرْض، عند كل تذكر، عند كل توقع، فما يَمْتثله التمثيل

> على هذا النحو مُتَمَثَّلٌ لى، موضوعٌ أمامى، وبهذه الطريقة لا أكون أنا نفسى- فى واقع الحال- موضوعَ فعل التمثل بل أكون حاضرًا "إلى نفسى" فى فعل التمثل الموضوعى، والحق أنه فى هذا الفعل وحده أحضر إلى نفسى (*نيتشه: العدمية، المجلد ٤*، ص ١٠٧).

وإنْ كان هيدجر لا يستخدم مصطلح "منعكس" **reflexive** ليشير إلى محايثة الــ **أنا ego** فى فعل التمثل؛ فلأن الــ **أنا ego** يشارك فيما يتمُّ تَمثُّله مشاركةً متميزةً. الــ **أنا** متضمنةٌ "سلفًا، لا نتيجة لاحقة"، بوصفها شرط عملية التمثيل. إن الوعىَ بالموضوع وعىٌ بالذات على نحو أصيل، والوعىُ بالذات هو **الأرض** الفعلية التى تجرى عليها أفعال التمثل أو التمثيل جميعها. هكذا، تنبثق الأنا بوصفها **ذات** فعل التمثل **subject**: الذات **فاعل the self is sub-iectum** (*نيتشه: العدمية، المجلد ٤*، ص ١٠٨). ويلحظ هيدجر أن هذه "الذات" **subject**- من حيث هى ترجمة لكلمة **hypo-keimenon**- لا تنطوى على علاقة أصيلة بالوعى الإنسانى؛ فالمقصود بها أصلاً "ما يستتر ويبقى عند الأساس، ما يَكْمُنُ أمام نفسه" (*نيتشه: العدمية، المجلد ٤*، ص ٩٦)، وتحتفظ هذه الذات بهويتها تحت صفاتها مهما اختلفت. وقد تحققت هذه الوظيفة التأسيسية عبر تصورات متباينة سابقة على الميتافيزيقا الحديثة؛ فمن منظور أرسطو، الذات جوهر. ولو جاز التوسع بعد ديكارت لقلنا إن الوعى و"الذات" مترادفان.

ثم أخيرًا، يشتمل **الكوجيتو cogito**- بما هو فعل تَمَثُّلٍ- على "الشعور" و"الحس" و"الخيال"، إلخ. وهذه التصورات أصيلة كلها فى الميتافيزيقا الديكارتية، بقدر ما يتناسب كل منها مع نوع الموضوع الذى يظهر **إلى** الذات (واقعى، مثالى، نفسى). ويبدو التعارض المفترض بين **الإمبيريقية** و**العقلانية** تعارضًا سطحيًا حين يوضع جنبًا إلى جنب تعريف **عملية التمثيل** على النحو الصحيح، وبهذه الطريقة

يشرح أحدهما الآخر. وعلى هذا الأساس، يغدو "الانفعال" و"فعل التخيل" و"التلقى الجمالى"- **جميعها**- كيفيات فى التمثيل.

ويمكن التوصل إلى تعريف عملية التمثيل باقتباس موجز من هيدجر:

> معرفتى بأنى أفكر بينما أفكر **cogitare** هى فعل تَمَثُّلٍ بالمعنى الأتم الأكمل... وعلينا أن نربط العناصر الأساسية الآتية بالتفكير: العلاقة بما يتم تمثله، تقديم الذات لما يتم تمثله، مثول فعل التمثل وتضمنه ما يمثله، فى فعل التمثل ومن خلاله فى حقيقة الأمر (*نيتشه: العدمية، المجلد ٤*، ص ١٠٩).

ولعله من المناسب، الآن، العودة إلى **عملية التمثيل** بمعناها الشائع الأعم.

من الممكن إجمال المشكلات التى تثيرها "عملية التمثيل"- بمعناها غير المتخصص- فى صياغات فلسفية من قبيل: "كيف تعكس اللغةُ الواقع؟"، أو "كيف يربط الفكر بين العالم والوعى الإنسانى؟". إن التمثيل اسم يُطلق على مشكلة العلاقة بين الذات والموضوع والتوفيق بين طرائق فى الوجود نفهم أنها متعارضة (مثلاً، "الوعى" من جهة، و"الأشياء المادية" من جهة أخرى). ومن الواضح أن عملية التمثيل بهذا المعنى **ظاهرة متولدة** epiphenomenon عن تصور أزيد تعقيدًا.

وعلى هذا، لا يمكن تقديم عمل هيدجر عن اللغة الشعرية انطلاقًا من أنه عمل يثير أسئلة **المرجعية** أو "الخيال" أو "تمثيل الواقع" أو "أية مشكلات أخرى فى نظرية الأدب". إذ إنه عمل ينشغل- على الأصح- بـ **عملية التمثيل**، فى معناها الدقيق، انشغالاً يتقوَّض بمقتضاه أىُّ أساس عام وواضح يمكن أن تقوم عليه أية مناقشة عن التمثيل بمعناه المتعارف عليه. ويترتب على ذلك أن يصبح **الشعر** Dichtung عند هيدجر جانبًا من تأمل **يناهض** علم الجمال نفسه لا جانبًا من التأمل "فى" علم الجمال.

فى المجلد الأول من أعمال هيدجر الكاملة وعنوانه *نيتشه: إرادة القوة بوصفها فنًا* *Nietzsche: Vol. One: The Will to Power as Art*، يتضح من القسم المعنون بـ"**ستة تطورات رئيسة فى تاريخ علم الجمال**" **Six Basic Development in the History of Aesthetics**، السببُ فى أن ذلك ينبغى أن يكون كذلك:

> والآن، بما أن العمل الفنى يتحدد- فى النظر الجمالى إلى الفن- بأنه الجميل الذى يُنْتَجُ فى الفن، فإنه يتم تمثله بوصفه حامل الجميل ومثيرًا له فى علاقته بحالتنا الشعورية. يتموضع العمل الفنى بوصفه "موضوع الذات"؛ فما هو قاطع بالنسبة إلى النظر الجمالى هو علاقة ذات/موضوع، من حيث هى- فى حقيقة أمرها- علاقة بالشعور (*نيتشه: إرادة القوة بوصفها فنًا، المجلد ١*، ص ٧٨).

وحتى يتجاوز الشعرُ **Dichtung** علمَ الجمال، لا بد من اتصافه بالخصائص الآتيةَ: أولاً، عليه أن يكون شيئًا آخر سوى أن يكون موضوع الوعى. وثانيًا، لن يُوَجِّه نفسَه إلى الذات بالمعنى ما بعد الديكارتى. ولا يصدر- ثالثًا- عن فعل نقوم به أىُّ ذات. ولسنا فى حاجة إلى قول إن هذه المطالب عسيرة.

لقد ألحق هيدجر على نحو كلاسيكى نسبيًا (يمكن مقارنته بمناقشات هيجل **Hegel** *فى علم الجمال* *Aesthetics*)[١] سؤالَ "الفن" بسؤال "الحقيقة". وهذه العلاقة القديمة بين الفن والحقيقة تفصل الفن عن التصورات التى تختزله إلى "الشعور" و"العبقرية المبدعة"، و"الوعى الجمالى"، والتى هيمنت على تراث الكانطية الجديدة فى علم الجمال. فوَصَفَ **الشعر Dichtung** بأنه كيفية "تحدث" بها الحقيقة.

ويُعَدُّ الكلام عن "حدوث" الحقيقة كلامًا بلا معنى، لو فهم المرءُ "الحقيقةَ" بوصفها تطابق عبارة خبرية مع شيء موجود فى الواقع؛ فعبارة "القطة على السجادة" هى عبارة إما صادقة أو كاذبة (بحسب السياق الذى تقال فيه)؛ فهى لا تُعَبّرُ عن **حدث** من أىّ نوع. غير أن هذا التصور عن الحقيقة- بما هى الصحة الجازمة- يمكن فهمه من حيث هو وظيفة **عملية التمثيل** بمعناها الدقيق. وفى هذا التصور، يتخفَّى- هكذا يرى هيدجر- تصورٌ أشد أصالة عن "الحقيقة" يتضح من الكلمة اليونانية **أليثيا** **aletheia** (= زوال الحجاب، الانكشاف، التجلى)، التى تُعَدُّ كلمة **truth** (= حقيقة) ترجمة مقبولة لها. **أ-ليثيا** **A-letheia**: يقترح حرف الألفا فيها (وهو أول حروف الهجاء اليونانية) ترجمة بديلة مفادها "زوال الحجاب" أو "الانكشاف" **unconcealment** **dis-closure**، فالكلمة فى ترجمتيا لا تفيد معنى "الحقيقة" **truth** من حيث هى الصحة الجازمة فى فعل التمثيل. بل تعنى "زوال الحجاب" **absence of concealment (lethe)**. فما من شىء يعْرِض نفسَه أو يُظْهِرُها بما هى عليه يمكنه أن يغدو موضوعًا فى أية عملية تمثيل، ومن ثمَّ شيئا "حقيقيًا" بمعنى الصحة الجازمة.

واهتداءً بتحليل هيدجر الكلمتين الألمانيتين **schein** (= أنار، سطع، ظهر) و**scheinen** (= منير، ساطع، ظاهر) فى كتابه ***الوجود والزمان*** *Being and Time* (١٩٢٧) (ص ص ٥١- ٥٥) وفى ***مقدمة إلى الميتافيزيقا*** *An Introduction to Metaphysics* (١٩٥٣)[٢]. قد تجلو الكلمةَ الإنجليزية **appearance** (= ظهور)، جلاءً وافيًا، ثنائيةَ "الحقيقة" **truth** و"**الانكشاف**" أو "زوال **الحجاب**" **aletheia**. قد يعنى "الظهورُ" "ظهورًا" **ما**؛ شيئًا ما يظهر، سواء كان موجودًا أم ظاهرة من الظواهر. وقد يعنى "التظاهر" **semblance**؛ أىْ صورةً خادعةً، وشيئًا يتخفَّى أو يخدع، له القدرة على التمثل والظهور بمظهر زائف. غير أن هذين المعنيين لا يوجدان إلا على أساس معنى ثالث؛ ألا وهو "الظهور" (أو "فعل الظهور") بمعنى

العرْض أو التمظهر على هيئةِ ظاهرة **phenomenality** بوجه عام. وتعنى كلمة **phaenomenon** فى اليونانية "ذلك الذى يعْرض نفسَه ويُظهرها". وما من ظهور/عرْض- بوجه عام- ولا ظواهر، وبالتأكيد ما من ظواهر خادعة، يمكن تصورها أو تصديقها؛ فالأمر أمر عرْض غير واضح المعالم نسبيًا، يحتل فيه "التظاهر" و"الموضوعية" منزلة متساوية، ما دام كلاهما يظهر فحسب. ويمثل هذا المساق السيَّال شرطًا سابقًا على عمليتىْ الإدراك والتمثيل، كما أنه يناهض الطريقة التى يغدو معها "الواقعُ"- بعد ديكارت- مرادفًا لليقين. ويشبه هذا المعنى الثالث من معانى كلمة الظهور معنى **الأليثيا** فى تأويلِ هيدجر علمَ الظهور **phenomenology** المضْمر فى اللغة اليونانية القديمة. وعن الكلمة اليونانية **phainesthai**، يلحظ أحد المتحدثين، فى "محاورة عن اللغة" **A Dialogue on Language** (١٩٥٩) (*على الطريق إلى اللغة*، ص ص ١- ٥٤)، أن:

> اليونانيين أولُ مَن خاضوا تجربة الـ *phainomena* وفكروا فيها بوصفها ظواهر *phenomena*. وكان من الغريب على اليونانيين غرابة تامة فى هذه التجربة أن يجعلوا من الموجودات الماثلة أمامهم كيانات موضوعية تنتصب مقابلة لهم؛ إذ تعنى كلمة *phainesthai* بالنسبة إليهم أن الوجود يتولى إنارة نفسه بنفسه. وبهذه الإنارة يظهر. ويظل هذا الظهور سمة الحضور الأساسية فى كل الموجودات الحاضرة؛ فهى تشرق علينا عند زوال حجابها (*على الطريق إلى اللغة*، ص ٣٨).

وبالقدر نفسه، لعله من الزيف نقل المشكلات الحديثة فى فلسفة الإدراك أو التمثيل إلى الفكر اليونانى القديم؛ فبمقتضى هذا الفكر لا يدخل الإنسان فى علاقة مواجهة مع العالم، بل الأصح أن الظواهرَ نفسَها تلقاه بانكشافها له وزوال حجابها.

كما يلحظ دريدا أنه لا يوجد فى اليونانية القديمة كلمة تعادل كلمة representation (= التمثيل) بمعناها الحديث[٣]. ومع ذلك، ليس الغرض ضمنًا فى هذه المحاورة العودة إلى اليونانيين؛ فالمحاورة تتحدث عن التفكير فى "ما كان اليونانيون يفكرون فيه على طريقتهم اليونانية المميزة لهم" (ص ٣٩). والحال نفسه ينطبق- مثلاً- على الكلمة اليونانية المهمة mimesis (= **المحاكاة**) وهى الكلمة التى ننتقل إلى الحديث عنها الآن من حيث إنها حاملة تصور يعارض التصور الذى تحمله كلمة representation (= التمثيل)[٤]، بل ويحدد سياقها.

فى بدايات مقال "**جلسة مزدوجة**" The Double Session، يراجع دريدا- على نحو إجمالى موجز- وصف هيدجر لتاريخ مفهوم **المحاكاة** mimesis ومعناها، بما هو إطار كان يتم تحديد تصور الأدب ضمنه باستمرار. أولاً، يلخص دريدا مفهوم **المحاكاة** mimesis الذى أعطاه هيدجر امتيازًا بتأويله الظاهراتى الكلمةَ اليونانيةَ القديمةَ:

> حتى قبل أن تترجم كلمة *mimesis* إلى *imitation* (= تقليد أو محاكاة)، كانت الكلمة اليونانية تدل على تقديم الشىء نفسه وعرْضه، تقديم الطبيعة وعرْضها، تقديم الفيزيس التى تُبرزُ نفسَها، وتُوَلِّدُ نفسَها بنفسها، وتَظهر (إلى نفسها) على النحو الذى هى عليه فى الواقع، بحضورها إلى صورتها ومظهرها المرئى ووجهها (*التشتيت*، ص ١٩٣).

وعلى هذا الأساس، تُفْهَمُ **المحاكاة** mimesis فى تطابقها مع تصور الحقيقة من حيث هى *أليثيا* وإزالة غطاء؛ أىْ بوصفها فعل ظهور بسيط لما يحضر حين ظهوره. والحق أن هذه البساطة- فيما يُبَيِّنُ هيدجر- ليست بسيطة (انظر أدناه). وثانيا، يشير دريدا إلى معنى **المحاكاة** mimesis الأكثر شيوعًا؛ ألا وهو التقليد imitation. وما دام المعنى الضمنى فى هذا التصور هو التقليد- أو *إعادة* تقديم

re-presentation شيء ما موجود **سلفًا** بطريقة ظاهرة- فلن يمكن التفكير في معنى **المحاكاة mimesis** التقليدي إلا على الأساس الكامن في **المحاكاة**؛ ألا وهو الظهور.

ولتوظيف هذه الاستراتيجية التي ستغدو أمرًا حتميًا كلما تقدم هذا الكتاب، من الأفضل المضي قدمًا في تحليل هيدجر بالرجوع إلى فعل التفكير وتأمله، ألا وهو الفعل الذي عرضنا له من قبل في الفقرات السابقة، لا بدافع تأكيد ما ينطوي عليه فعل التفكير من نتائج بل بدافع الانتباه إلى المضمرات الفاعلة بخفاء في **عملية** التفكير، على نحو يمكننا من الإمساك بها. حين يستخدم دريدا كلمة واحدة على سبيل التورية **pun** أو على سبيل ازدواج المعنى (mimesis/mimesis)، فهو يُحاكي "الرَّجْعة" أو الانعطافة التي يقوم بها هيدجر إلى ما وراء حدود فعل التفكير بمعناه التمثيلي؛ أقصد بذلك التأمل العميق في كلمة "المحاكاة" **mimesis** على نحو يؤدي إلى استنباط معنيين لها (على الأقل)، ينشأ أولهما (ألا وهو **المحاكاة** من حيث هي ظهور **apparentness**) بوصفه فرضًا قبليًا محجوبًا في المفهوم الآخر عينه (ألا وهو **المحاكاة** من حيث هي تقليد **imitation**)؛ كما لو أن مصطلحيْ الظهور والتقليد يحمل أحدهما للآخر علاقة المظهر **figure** والأساس **ground**، والغريب هنا أن الأساس يختفي بوصفه مقدمة المظهر. وكما سوف نرى فيما بعد، يحرص هيدجر على هذه البنية المزدوجة المؤلفة من المظهر بوصفه أساسًا (و) المظهر والأساس في تصوره عن اللغة نفسها.

يرتبط سؤال ماهية اللغة ارتباطًا وثيقًا بما يُدْعَى أنه **الانعطاف** أو التحول في فكر هيدجر بعد كتابه *الوجود والزمان* (١٩٢٧)[٤]؛ ففي هذا الكتاب يعالج هيدجر سؤال الوجود عبر تحليل طريقة دُنُوِّ **الموجود الإنساني المتعين Dasein** من العالم قبل أن ينعكس هذا الموجود على نفسه ويفكر في نفسه. إذ من خلال حالات **الموجود الإنساني المتعين Dasein** وانهماماته المتنوعة يتنوَّر العالمُ وتَظهر

الأشياءُ على ما هى عليه. ومع ذلك، لا تقوم فلسفة كهذه- على الرغم من قوتها الجذرية- بإحداث قطيعة مع النزعة الذاتية الديكارتية كما قد يبدو للوهلة الأولى؛ فلا يزال فهمُ **الموجود الإنسانى المتعين Dasein** قبل أن ينعكس على نفسه ويفكر فى نفسه جزءًا من الذات المتمركزة ميتافيزيقيًا[٦]؛ إذ يظل "**الوجودُ**" مفهومًا على أساس موقف الإنسان من الموجودات (كما تُعَرِّيها من تحجبها اهتماماتنا، سواء كانت عملية أم نظرية). وعلى المساءلة الأكثر جوهرية أن تزيح **الموجود الإنسانى المتعين Dasein** عن هذا الموقع المركزى، فتنتبه إلى هذا الانفتاح، أو الصفاء، الذى من خلاله تَعْرِض الموجوداتُ نفسَها، حيث يُوهب **الموجود الإنسانى المتعين Dasein** عالمًا، **فيظهر إلى نفسه** على أساس هذا العالم.

ومع **الانعطافة** التى قام بها هيدجر، لم يعد سؤال الوجود والعالم يرى **الموجودَ الإنسانى المتعين Dasein** نقطةَ مرجع مركزية. إذ تشغل مقالاتُ هيدجر نفسَها- سلفًا- بالانتقال من الوجود إلى العالم عبر اللغة التى لا تُعَدُّ فى جوهرها أداة إنسانية. ولا يقصد هيدجر من **اللغة Sprache**- بما هى "القولُ" الأولىُّ- هذا الحقلَ الذى هو فى العادة موضوع علوم اللغة. يكتب كوكلمان Kockelmans:

> يعنى هيدجر بـــ *اللغة* كل شيء [يَحْضُرُ] من خلاله المعنى إلى دائرة الضوء حضورًا واضحًا، بصرف النظر عما إذا كان ذلك يحدث بشكل مادى، من خلال عبارات اللغة بالمعنى الضيق للمصطلح، أو من خلال العمل الفنى، أو من خلال مؤسسة اجتماعية أو دينية، وهكذا[٧].

إن "العالم"- المفهوم بوصفه مجموع المرجعيات والمعانى الممكنة السارية عبر الثقافة- لَهو بشكل أساسٍ وظيفةُ "اللغة" بالمعنى الهيدجرى: "من الممكن أن 'يتواصل' الإنسان والشيء تواصلاً ذا مغزى، فقط ضمن حدود العالم الذى يقدم نفسَه إلينا فى اللغة ومن خلالها"[٨].

ويبدو زعم هيدجر بأن "اللغة هى التى تتحدث"، لا الإنسان، زعمًا محالاً للوهلة الأولى. ولا ريب فى أن هيدجر لا يمكنه الزعم بأن اللغة تستمر. أو تظل فاعلة، دون كلام الإنسان. ومع ذلك، فاللغة "ليست مجرد نتاج فعل الكلام الإنسانى وثمرته"[٩] (كوكلمان).

اللغة هى التى تنسج ضفيرةَ الوجود والإنسان وتَهَبُها عند تجلية العالم وانكشافه، كما تَهَبُ الترابطَ بين الأشياء فى العالم. لذا، تحتل اللغة– عند هيدجر– منزلة متعالية. اللغة **كلام وكلام** *Sprache* and *sprache* (اللغة كلام وشرط الكلام: مظهر **figure** وأساس **ground**). غير أن هذه المنزلة المتعالية التى تحتلها اللغة مُرَكَّبَةٌ فى حد ذاتها، وفى الوقت نفسه يمكن استشكالها من بعض الوجوه بالاستناد إلى ليفيناس وبلانشو وآخرين. ألا وإن كُنْه هذه العلاقة بين الإمبريقى والمتعالى، بين الكلام الإنسانى واللغة التى من المفترض أنها "أولية"– لَهو القضية الرئيسة على امتداد هذا الكتاب.

وعند المجازفة بتبسيط له اعتباره، يمكن المرءُ المغامرةَ بأن العلاقة بين ما يُطلق عليه هيدجر **الشعر Dichtung** واللغة التى تُعَدُّ بالمعنى الأعم تمثيلاً– هى علاقة بين "الأساس" **ground** و"المظهر" **figure** على شاكلة العلاقة بين شكلىْ **المحاكاة mimesis** الأول والثانى، أو شكلىْ **الكلام Sprache**. فمن ناحية، توجد اللغة التى يُنظر إليها ببساطة على أنها لغة مُحاكية **imitator** أو دالة **signifier** على ما يُوجَد سلفًا. وذلك ضربٌ من اللغة لا يسمح إلا بالاختصار أو الترجمة إلى منطق شكلى. ومن ناحية أخرى، يوجد– فيما يزعم هيدجر– عنصر "شعرى" فى اللغة **يجلب إلى الحضور** ما نُسَمِّيه اللغةُ؛ لغة تقدر على جلب الظاهر إلى نفسه حتى ينتصب أمامنا دون حجاب. هذا الفهم الأول فرع عن الثانى مبتسر. يكتب هيدجر فى مقاله "**الشيء**" **The Thing** (١٩٥١) (*الشعر واللغة والتفكير*، ص ص ١٦٥– ١٨٦): "لا يقدر الإنسان إلا على تمثل ما ينجلى من تلقاء نفسه الانجلاء

الاتم فيعرض نفسه عليه في النور الذي يجلبه معه، ولا يهم كيف يحدث هذا" (*الشعر واللغة والتفكير*، ص ١٧١). لا تفهمُ اللغة أو تتصوّرُ **موضوعًا** (على نحو ما يحدث في التصور التمثيلي عن اللغة)؛ نظرًا لأنه **من خلال اللغة** تحديدًا تتجلى الموضوعات فتنتصب في انفتاح الحضور. وحين يتم النظر إلى اللغة بمقتضى معنى الحقيقة الظاهراتي (أو اليوناني) بما هي **أليثيا aletheia** (= زوال الحجاب والانكشاف والتجلي) (على أساس أن **الأليثيا** تعارضُ تصورَ الحقيقة بما هي درجة التناسب في عملية التمثيل)- حينذاك لن تكون اللغة دالة بما يكفي حين تَعرِض[٢٠]، أو بالأحرى حين تهِبُ الظهور:

> تتحدث اللغة، بوصفها عرْضًا، حين تمسك بكل مناحي الحضور، فتستدعي منها الحاضرَ حتى يظهر ويخبو. وعلى هذا الأساس. نصغي إلى اللغة من خلال طريقتها، فنتركها تقول كلامها لنا (*على الطريق إلى اللغة*، ص ١٢٤).

إن اللغة بما هي إعادة تقديم **re-presentation** تقوم على- وتَخفَى في آنٍ معًا- اللغة بما هي كيفيةٌ في الحدوث تُحضِرُ **الأشياءَ** إلى الوجود، والوجودَ إلى الأشياء. اللغة بما هي إعادة تقديم **ليست مستقلة بنفسها**؛ لأنه بدون عمليات الظهور المترتبة على فعل الاستحضار الأوليّ لا شيء يمكنه أن **يظهر** ليصبح- لاحقًا- موضوعًا في أية عملية من عمليات التمثيل. كما أنها **تَخفى**، ما ظل تصورُ اللغة أداةً ووسيلةَ تواصل، لا بمعنى توَهُّم عدم قيامها على **تقديم** أو **عرْض** يتمتع بأصالة أزيد فحسب، بل أيضًا بمعنى الانقسام الثنائي إلى ذات وموضوع؛ ذلك التضاد الذي ينمحي أساسه في "المبدأ" العام (**الظهور** بوجه عام، لو جاز التعبير). ولو انتفعنا بالمجاز الذي قليلاً ما يستعمله هيدجر- على الرغم من فائدته- لن تكون اللغة مجرد كيان على **مسرح** العالم، **بل هي نفسها هذا المسرح**، فهي "المكان" الذي فيه وحده تظهر الأشياء. وهكذا، ينطوي "كُنْه" اللغة على نهجين

خاص أو تضافر بين كل ما يتعلق بالموجودات فى تحققها العينى ontic وكل ما يتعلق بالوجود ontological.

فلنعد، الآن، إلى تصور هيدجر عن **الشعر** Dichtung نفسه (poetising)، بما هو كيفية فى اللغة يربطها هيدجر ربطًا حميمًا- عبر أشكال بعينها من **فعل التفكير**- بالقوة الجوهرية فى اللغة من حيث هى قول saying لا يرتبط بـ"الخيال" fiction أو "الشعر" poetry ارتباطًا بسيطًا. كيف يميز هيدجر بين **الشعر** Dichtung والفنون بوجه عام؟ إن **الشعر** Dichtung فى تصور هيدجر بعيد عن تصور "الشعر" Poetry بالمعنى المتعارف عليه؛ إذ يقدم هيدجر تصورًا جديدًا عن ما هو شعرى يُحَوِّل به وجودَ اللغة: "اللغةُ نفسُها فى جوهرها شعر""(١١).

حين يرى هيدجر أن كيفيات الحضور فى الفنون الأخرى- العمارة والتكنولوجيا مثلاً- محدودة بزوال الحجاب الحاصل فى اللغة نهاية الأمر، نراه فى محاضراته عن الشعر والفن يدشن نوعًا من التراتب الضمنى. ومن الممكن- فى هذا السياق- أن يذكر المرء أولاً الأعمال (المهنية أو الفنية) التى لا تجسد إلا هيمنة فعل التموضع فى الميتافيزيقا الحديثة؛ ألا وإنها أعمال يعلن فيها الوجودُ عن نفسه بوصفه "واقعًا"؛ بوصفه موضوع تمثيل سميوطيقى، إلخ. فى هذا السياق، يظهر قدْح هيدجر فيما يدعوه "الأدب" literature فى مقاله **ما ندعوه تفكيرًا** What is Called Thinking (١٩٥٤)، وكذلك قدْحه فى الكثير من أعمال الفن الحديث، فى غير هذا المقال(١٢):

> فى كل مكان، يتتبع الناسُ الانحطاطَ فى العالم، خرابَه وزوالَه الوشيك، ويسجلون ذلك؛ فتنهال علينا روايات تقريرية لا تقدم شيئًا سوى الإغراق فى هذا التدهور والانحطاط ومسايرته. هذا النوع من الأعمال الأدبية أيسر من الأعمال

> التى تقول قولاً جوهريًا وتتعمق فى التفكير الحقيقى، ناهيك عن أنها أعمال تثير الملل حقًا (ما ندعوه تفكيرًا، ص ٢٩).

هذا النوع من "الأدب" هو مجرد إعلان آخر عن هيمنة ميتافيزيقا الذات، ولا يقدم سوى تمثيلات ورؤى متنوعة عن العالم فحسب. ومن الواضح أن الطريقة السائدة فى قراءة النصوص بوصفها تعبيرًا عن آراء المؤلف ومكانته التاريخية. تبدو - فيما يرى هيدجر - إنْ لم تكن مغلوطة أو غير ميمة فهى على الأقل "غير جوهرية". وهيدجر إذ ينتقد فهم اللغة بما هى تقنية أو أداة (ألا وهو فهم يجعلها جزءًا من تكنولوجيا الاتصال) ينتقد ضمنًا علوم اللغة والسيبرنطيقا والذكاء الاصطناعى، إلخ. وكما هو الحال فى الميتافيزيقا الديكارتية بوجه عام، يمكن القول إن هذه الحقول النطاقية مستحيلة دون مجال أكثر أولية يسبق التفكير الانعكاسى مرتبط بتصور هيدجر عن الشعر Dichtung ارتباطا وثيقا: ألا وإن هذا المجال لَهو اللغة التى تفتتح "العالم"، وتعطى الأشياء ظهورها ومعناها:

> هومر *Homer*، سافو *Sappho*، بندار *Pindar*، سوفوكل *Sophocles*، هل هم أدباء؟ كلا! غير أن هذه هى الطريقة التى يظهرون بها لنا، الطريقة الوحيدة، حتى حين يُلزمنا التاريخ الأدبى بإيضاح أن هذه الأعمال الشعرية ليست فى حقيقة أمرها أدبًا (ما ندعوه تفكيرًا، ص ١٣٤)(١٣).

ولنعد، الآن، إلى قراءة هيدجر لإحدى القصائد المعتبرة؛ ألا وهى قصيدة جورج تراكل Georg Trakl "مساء شتوى" A Winter Evening ("اللغة" (١٩٥٩). *الشعر واللغة والتفكير*، ص ص ١٨٩- ٢٣٠). فى هذه القراءة، يعتنى هيدجر غاية الاعتناء بالسطرين الشعريين الآتيين: "حين يتساقط الثلج على النافذة/ وحين يدق ناقوس الكنيسة يعلن عن صلاة الغروب". فيكتب عنهما الآتى:

يُسَمِّى الكلامُ وقتَ المساء فى الشتاء، فما هذه التسمية؟ هل هى مجرد زخرفة أدبية لموضوعات وأحداث عرفها كل الناس ويمكن تصويرها بكلمات من اللغة: الثلج، الناقوس، النافذة، تساقط المطر، دق الناقوس؟ (*الشعر واللغة والتفكير*، ص ١٩٨).

يقول هيدجر "كلا"؛ حتى يمنحَ اللغةَ منزلةً أنطولوجيةً:

إن فعل التسمية لا يعنى إغداق النعوت، لا ولا يعنى استخدام كلمات، بل هو دعوة ونداء. فعل التسمية نداء. وفعل النداء يجعل ما يناديه أقرب إليه. غير أن هذا القُرْبَ لا يستحضر ما يناديه ليجعله أقرب إلى ما هو حاضر وليُوجدَ له مكانًا هناك فحسب. إذ الحق أن النداء ينادى؛ فيَجلبُ الحضورَ إلى ما لم يكن مدعوًا من قبل إلى مقام القُرْبِ (*الشعر واللغة والتفكير*، ص ١٩٨).

من الواضح أن المنادَى لن يحضرَ على طريقة الموضوعات الحاضرة فى متناول اليد ونحن فى غرفة مثلاً؛ إذ يلح هيدجر على أن القصيدة لا **تصف** مساءً شتويًا وُجِدَ من قبل فى الواقع بطريقة ما، لا ولا هى "تحاول أن **تتظاهر** بحضور المساء الشتوى لتترك انطباعًا عنه حيث لا يوجد مثل هذا المساء الشتوى" (***الشعر واللغة والتفكير***، ص ١٩٧، التشديد من عندى). فما نطلق عليه، تقليديًا، اللغة الخيالية أو التخييلية، قد آلَ عند هيدجر إلى تصور مستغرب عن "الدعوة" إلى "الدُنُوِّ" و"القُرْب".

ولو تحدثنا بشكل بسيط، يُسَمَّى "القُرْبُ" المعنى الضمنى الذى يسبق التفكير النظرى فى آصرة تجمع **الموجودَ الإنسانى المتعين Dasein** والعالمَ،

كمـــا وصفناهما فى المقدمة. وبهذه الطريقة، يضطلع **الشعر Dichtung** بإحضار الأشياء إلى العالم والعالم إلى الأشياء: نداء الشعر "يدعو الشيءَ، على النحو الذى به يحمل الشيءُ الإنسانَ على النظر إليه بوصفه شيئًا... فالشيءُ يكشف الحجاب عن العالم الذى يقيمُ فيه الشيءُ" (*الشعر واللغة والتفكير*، ص ١٩٩- ٢٠٠). وفى **الشعر Dichtung** تفعل الأشياءُ فعلَها فينا، لا بوصفها موضوعات تبدو للوعى بل بوصفها مدعوّةً- مؤقتًا- إلى "معناها"(٤٠)؛ فنفهميا بوصفها إرهاصًا بالرابطة الكلية- نسبيًا- الأصيلة فى عالمٍ يكتسب فيه الشيءُ تفرّده بمشاركته فيه. ومن ثمّ، يندر فى هذا "القُرْب" أن تكون له صلة بفضاء مكانى أو زمنى يُقاس بالياردات أو بالساعات. ونحن نعرف أن منجزات وسائل الاتصال الحديثة تقدر على تقليص المسافة من القارات وإليها على ظهر هذا الكوكب، غير أن هذا التواصل السريع يفتقر إلى معنى "القُرْب". ليس القُرْبُ تصورًا عن **الموجود فى تحققه العينى ontic** بالمرة، يدل على هذا أو ذاك من الموجودات أو العلاقة بينها. إن تعبير القُرْب تعبير **أنطولوجى ontological** يتعلق بالوجود، يُسمّى- بمفارقة- شيئًا بعيدًا غير ملحوظ **على المستوى الموجودى**. ويرى هيدجر أن هذا القُرْبَ يؤسس تعريف الإنسان بدءًا بما هو **الموجود الإنسانى المتعين Dasein** . وتُبرِزُ ملاحظةُ كوكلمان مدى تعقد الموضوع: "لسنا نحن الذين نفترض سلفًا زوال الحجاب عن الموجودات، بل إن زوال الحجاب عن الموجودات (بمعنى الوجود) يضعنا فى حالة تظل معها كل عباراتنا الخبرية ضمن حدود زوال الحجاب"(٤٥). والقُرْبُ الذى عَبْرَه يوهب حدث زوال الحجاب فى العالم، هو، على وجه التحديد، "نطاق منفتح **open region** يجب على عملية التمثيل الديكارتى (وكذلك إلى حد ما، **الموجود الإنسانى المتعين** كما أوضحه كتاب *الوجود والزمان*) أن تفترضه سلفًا: "يضع التمثيلُ نفسه فى نطاق منفتح يمر من خلاله التمثيل بوصفه فعل تمثيل" (*نيتشه: العدمية*، *المجلد ٤*، ص ١٠٩). والأكثر من هذا، لا يعنى هذا الافتراضُ القبلىُ

شرطًا سابقًا على أيِّ مفهوم؛ بل هو نفسه شرط التمثيل السابق على التمثيل، ألا وإنه شرط متجاهل فى التمثيل.

لعل أكثرَ ما يثيرُ الجدل فى مناقشات هيدجر المتعلقة بالشعر - وبصفة خاصة حين يتطرق إلى السياق الأنجلوسكسونى - تلك المواضعُ التى تغرى بوجود أوجه شبه بينه وإكليشيهات بعينها فى الفكر الإمبريقى. وبمقتضى ذلك، يُظَنُّ أن هيدجر يرفض الفكر التمثيلى المفهومى لصالح العناية بالفكر أو اللغة بوصفهما **تجربة**؛ إلى درجةَ أن مُتَرْجِمَ هيدجر، ديفيد كريل **David Krell**، وهو يناقش هيدجر بخصوص "الإيقاع" **rhythm**، يبدو منجذبًا إلى هذا التثمين التقليدى لـ"العينى" أو "الحى" على حساب "المجرد" أو "المشتق" وفى مقابله(١٦). والحق أن بعضًا من وصف كريل ينعطف بهيدجر إلى حالة من حالات الميتافيزيقا "التجسيدية"؛ وهو ما يطلق عليه دريدا "محاولة من أشد المحاولات نمطية وجاذبية، تسعى إلى إعادة مواءمة الكتابة ميتافيزيقيًا" (*التشتيت*، ص ٢٠٦). وخلاصة الأمر أن القصيدة من حيث هى **تمثيل** **representation** تخضع للقصيدة من حيث هى **اشتراع** **enactment**. لذا، يستشهد كريل بقول ماكليش **Macleish** المأثور: "القصيدة لا تَعنى/بل تُوجَد"، دون الإشارة إلى أن هذا هو إكليشيه الجماليات الرومانسية. ويستمر كريل على النحو الآتى: "إن البيتين الشعريين اللذين يأتيان فى مقدمة قصيدة ماكليش، واللذين يشترعان **وجود** القصيدة، يقومان - من ثَمَّ - بدور التحريض على التفكير أكثر مما يقومان بإقرار نتيجة جازمة!" (ص ٣١؛ التشديد من عندى). ويُعَدُّ كريل، هنا، نموذجًا على نهج يُسيء - غالبًا - توظيفَ هيدجر. ولعل مناقشة مسألة **الحد الفاصل** **Boundary** (١٩٧٦) المكرسة لهيدجر تثبت ذلك. وعلى سبيل المثال، بينما يشير ألفن هـ. روزنفيلد **Alvin H. Rosenfeld** إلى الخطوات الأولى فى رؤية هيدجر عن اللغة، سرعان ما ينتقل إلى وصف شعر دنيس ليفرتوف **Denise Levertov**؛ فيؤكد سهولة الدمج بين الصورة الشعرية والوجود. وعن قصيدة ليفرتوف "**تعلم الأبجدية من**

جديد" Relearning the Alphapet (١٩٧٠)، يقول روزنفيلد "إنها تُعلِّى من شأن التجربة الأولى فتبرزها إلى حيز الوجود وهى فى ذروتها"(١٧)، على نحو يجعلها أوثق صلة بـ *السيرة الأدبية* *Biographia literaria* (١٨١٧) منها بمارتن هيدجر. وفى حين يؤكد هيدجر **الاختلاف** بين كل ما يتعلق بالموجود فى تحققه العينى والوجود the ontico-ontological difference، يسهب روزنفيلد فى الحديث عن الوحدة والائتلاف:

> بين اللغة والوجود حدود مشتركة: "وجود اللغة" و"لغة الوجود" يندمجان. إذ يوحِّد الشعرُ بينهما، فيقدس الوحدة محتفيًا بها، ثم ينسحب من العالم إلى حيث يقيم، حتى يأتى أورفيوس جديد يستدعيه مرة أخرى من مرقده (ص ٥٤٦).

وقد كان هذا النوع من تلقى قراءة هيدجر للشعر سببًا رئيسًا فى عدم استكشاف أوجه الصلة بين وجهتىْ نظر هيدجر ودريدا عن الأدب، حتى سنوات قليلة ماضية. ولعله من الضرورى تأكيد المؤديات الجذرية فى عمل هيدجر لمواجهة هذا النوع من التلقى.

يتمثل خلاف هيدجر مع الميتافيزيقا فى عدم قدرتها على التفكير فى **الاختلاف** difference بين الوجود والموجود. إن وجود الموجود، الذى من خلاله تَظهر الأشياءُ، لم يُنظر إليه إلا بمقتضى نموذج آخر أو بمقتضى كيان أعلى، وليكن هذا الكيان مثلاً الجوهر والعلة الأولى. كما لو أن العالم ينطوى على طريقة يتوجد بها موضوعٌ نلقاه مصادفةً فى العالم. على هذا النحو، يسقط الاختلاف بين الوجود والموجود فى النسيان.

إن بنية الاختلاف بين الموجود فى تحققه العينى والوجود ontico-ontological difference لهى بنية شديدة الخصوصية والتميز بحكم

الضرورة: فالفرق بين الوردة ووجود(ها) يثير مشكلة تختلف اختلافا كليا واضحا عن المشكلة التى يثيرها الاختلاف بين وردة وأخرى. وتنشأ بنية الاختلاف عن الاعتبارات الآتية: أولاً، (فى) الوجود وحده، يمكن أن تحضر الموجودات أو توجد. ثانيًا، الوجود، الذى يتم التفكير فيه على أساس اختلافه اختلافا قاطعا عن أىّ موجود، هو لا شىء، ولن نتمكن من إدراكه على نحو ما ندرك أىّ موجود. فالكل- إنْ جاز التعبير- شىء آخر بخلاف مجموع أجزائه؛ غير أنه لا يوجد منفصلاً عنها.

فى بداية مقال "**جلسة مزدوجة**" **The Double Session**، أوضح دريدا هذا التفاعل الغريب بوصفه "التباسًا أو ازدواجا فى حضور الحاضر و**ظهوره**- ذلك الذى يظهر وفعل ظهوره- من خلال **طيَّة fold** صيغة اسم الفاعل" (*التشتيت*، ص ١٩٢). فـ **الوجود** من حيث هو فعل ظهور (ومن حيث اختلافه عن الموجود الذى يغدو ظاهرًا)، يختفى- بحكم الضرورة- عند نزع الحجاب عن ذلك الذى يجعله الوجودُ حاضرًا. **ينسحب** الوجودُ فلا يحضرُ؛ مع أن بنية الحضور الماثلة بعينيها أمامنا هو الذى قد أنجزها. ولعل فى ذلك تصورًا بسيطًا مخادعًا عن **المحاكاة mimesis** من حيث هى بروز/إلى/انفتاح ذلك الذى يظهر. وترتيبًا على تحليل هيدجر الكلمةَ اليونانيةَ **Phusis** المرادفة لكلمة الوجود **being**، لا بد أن يُمرِّرَ المرءُ، خفيةً، طيَّةَ صيغة اسم الفاعل إلى مشهد **المحاكاة mimesis** الأول:

> ومن ثَمّ، فـ *المحاكاة mimesis* هى حركة الفوزيس، وهى حركة طبيعية على نحو ما (بالمعنى غير المشتق من هذه الكلمة)، يتضاعف من خلالها الفوزيس- بلا خارج ولا آخر- حتى يقدم ظهوره، حتى يظهر (إلى نفسه)، حتى يَبْرزَ (نفسَه)، حتى يزيل الحجاب (عن نفسه)؛ كى ينبثق من تخفيه الذى قد آثر به نفسَه؛ كى يشرق بـ نوره علينا (*التشتيت*، ص ١٩٣).

وكما توحى الأقواس السابقة، فالوجود **بوصفه** انكشافا وانجلاءً هو- على وجه التحديد- ما لا يظهر فى ذلك الذى ينكشف وينجلى (الموجودات). ومن ثمَّ، ينطوى الحضور أو الانكشاف- بمفارقة- على بنية انسحاب. عند **انكشاف ما ينكشف وتجليه** يُمْحَى **الانكشافُ** نفسه ويزول.

وعلى هذا النحو، تشارك اللغة- المظنون أنها كيفية فى تمرير الوجود إلى الموجودات- فى بنية **الانكشاف** أو **فعل الظهور**، ألا وهى البنية التى لن تغدو هى نفسها **موضوعًا**. وعلى وجه التحديد، عند انكشاف شىء مادى وتجليه يُمْحَى فعلُ الظهور فيما يصبح ظاهرًا. ولن تصير اللغةُ- بوصفها كيفية فى الحضور- **موضوعَ** تمثيل بسيط. إنها أفق متعالٍ. ولذا، نظل نحن- فيما يكتب هيدجر فى مقاله "**طريق اللغة**" The way of language (١٩٥٩) (*على الطريق إلى اللغة*، ص ص ١١١- ١٣٦)- "موكولين إلى الوجود فى اللغة، وضمن حدودها، فلا نقدر على الخطو خارجها والنظر إليها من أىّ موضع آخر سواها" (*على الطريق إلى اللغة*، ص ١٣٤). وبالإضافة إلى ذلك، يُعَدُّ "نداء" **الشعر** Dichtung و"أمْرُه"- من حيث هو صيغة نداء وأمْر- كيفيتين لغويتين تتأبّيان على المعالجة الفلسفية الشاملة- تقريبًا- التى ترى اللغة كما لو أن كُنْهها وصفى خبرى فحسب. ليس الشكلُ الخبرى أو التقريرى كُنْهَ اللغة، بل كُنْهها انفتاحٌ على رنين الصلة بين العلاقات والمعانى التى تظهر فى تخارجها عن "الواقع" و"الإنسان". تضطلع اللغة بمهمة الاختلاف بين الموجود والوجود، ألا وإنه الاختلاف الذى تنتصب فيه الأشياء فتكشف عن وجودها عبر اللغة. غير أن تعبير "تكشف عن وجودها"- أو "منكشفةً فى وجودها متجليةً"- تعبير معقد إلى حد كبير، بحكم الضرورة. ولو استخدمنا تعبيرات دريدا فى مقاله "**جلسة مزدوجة**" لأمكننا وصف بنية الاختلاف بين الموجود والوجود بأنها "طَيَّة" fold. **يظهر** الموجود فى **فعل الظهور** (الوجود) الذى ينسحب عبر بنية المحو بوصفه فتحًا عبر الطىّ. واللغةُ نفسُها طَيَّةٌ فى هذه

البنية التى من خلالها تسحب اللغةُ نفسها فلا تَظْهَرُ موضوعًا وهى تحمل موجودًا على المجىء إلى الحضور. ويخبرنا مقال "كُنْه اللغة" **The Nature of Language** (١٩٥٩) (*على الطريق إلى اللغة*، ص ص ٥٧ – ١٠٨)، بالآتى:

> يوجد دليل على أن كُنْه اللغة الحقيقى يتمنَّعُ صراحةً على التعبير عن نفسه بالكلمات: باللغة، أىْ بالعبارات التى نستخدمها ونحن نتحدث عن اللغة. وما دامت اللغة تمسك عنا– بهذا المعنى– كُنْهها فى كل مرة، فهذا الإمساك أو التمنُّع راسخ فى كُنْه اللغة عينه (*على الطريق إلى اللغة*، ص ٨١).

لذا، ثمة تَخَلٍّ بدئى عن أية عناية تسعى إلى وضع اللغة فى إطار **مفهومى** **Conceptual** ("فنحن لا نتحدثُ اللغةَ وكفى، بل نتحدث **بالطريقة التى تمليها علينا** اللغة") (*على الطريق إلى اللغة*، ص ١٢٤). والسؤال الأهم: إلى أين تفضى بنا هذه "الانعطافة" بابتعادها عن التفكير التمثيلى؟ وما كيفيات التعالق الأخرى، "الأعمق"، التى ينضبط بمقتضاها الفكر، إذا ما مضى المرء أبعد من الأشكال النسقية المنطقية؟ يتمثل اقتراح هيدجر، الذى يقدمه لنا، فى أن الأمر كله يتعلق تعلقًا أوليا بتحويل اللغة نفسها وتحويل علاقتنا بها، على أنه من الضرورى– قبل كل شىء– أن نتعلم عدم السعى إلى جعل اللغة موضوعًا أو شيئًا، وأن نتعلم طريقة العناية الظاهراتية فى الانتباه لها، أىْ تَرك اللغة وإخلاء السبيل أمامها كـــى تُوجَدْ **a letting-be of language:**

> بدلاً من تفسير اللغة بوصفها هذا الشىء أو ذاك. فنبتعد حينئذٍ عنها، يحملنا الطريقُ إلى اللغة على أن نجرِّب اللغة من حيثُ هى لغة. وليكن معلومًا أنه يمكننا، على المستوى التصورى، إدراك اللغة نفسها من حيث كُنْهها؛ غير أن ما

سندركه شيء آخر بخلاف اللغة نفسها (على الطريق إلى اللغة، ص ١١٩).

وعلى هذا، تعنى العنايةُ باللغة الإصغاءَ إلى **ندائها** أو أمْرها؛ الإصغاء إلى **كلامها** عن الاختلاف الذى- من خلاله- يُحمَلُ العالمُ والشيءُ أحدهما إلى الآخر، **فيُحْدِثُ** أحدهُما الآخرَ فى حركة الانكشاف بما هو انسحاب. ومن هنا، تأتى فرضية هيدجر التى مفادها أن **الشعر Dichtung** كيفية فى اللغة لا يمكننا اختراعها بأنفسنا، فما علينا سوى الإصغاء إلى الشعر بوصفه ما يترك اللغةَ توجدُ مخليًا السبيل أمامها، ألا وإنه تَرْكٌ يعنى أيضًا **ترك الوجود يجىء** أو العالم: ذلكم هو الانفتاح الذى يجد الوعىُ نفسَه ضمن حدوده.

إن وصفَ اللغة الشعرية بأنها كيفية فى جعل العالم ينكشف وينجلى من بعد استتار وصفٌ متواتر تقريبًا، يُشارُ إليه عند الحديث عن هيدجر والشعر. غير أننا نجد شيئًا غير متوقع، حين نرجع إلى العديد من مقالات هيدجر عن الشعراء، فبعد أن نقرأ- مثلاً- وصفه **الشعر Dichtung** فى *أصل العمل الفنى* *The Origin of The Work of Art* (محاضرة عام ١٩٣٥) لا نجد وصفًا تفصيليًا عن كيفية انبساط العالم وتفتحه فى **الشعر Dichtung** أو من خلاله (كما رأينا وصفه المساء الشتوى فى قصيدة تراكل). وعوضًا عن ذلك، يقرأ هيدجر إحدى القصائد على نحو يؤسس صيغةَ تأويلية انعكاسية، أقصد بذلك ما يرتبط بما تشترعه القصيدةُ عن **الشعر Dichtung** نفسه؛ فشغلُ هيدجر الشاغل حركةُ اختصاص **الشعر Dichtung** بإحضار العالم إلى نفسه لا العالم الذى يحضر إلى نفسه نتيجة هذا الاختصاص.

فى مقاله عن قصيدة ستيفن جورج "**الكلمة**" **The Word** ("**كلمات**" (١٩٥٩م)، *على الطريق إلى اللغة*، ص ص ١٣٩- ١٥٦)، يروى هيدجر تجربة معاناة جورج **مع اللغة**، وهى تجربة تَعلَّمَ من خلالها "التخلى" بوصفه موقفًا أصيلاً يقفه الشاعر. فـ"الكنز" الذى يبحث عنه الشاعر، باستمرار، داخل القصيدة ليس

شيئًا سوى الكلمة أو **الشعر Dichtung** نفسه. وبشكل ينطوى على مفارقة، فهذا الكنز ثمين بقدر ما يتخلّى الشاعر عن أية محاولة لامتلاكه؛ أىْ يتخلّى عن محاولة وضع "الكلمات تحت تصرفه على أساس أنها أسماء تصف ما هو مُقدَّرٌ سلفًا" (*على الطريق إلى اللغة*، ص ١٤٧). وفى حقيقة الأمر، يتعلم جورج قوة- وضرورة- "الانعطاف" إلى فعل نداء اللغة نفسها: "وحدها الكلمة التى تحت تصرفنا هى التى تهب الشىء مع الوجود" (*على الطريق إلى اللغة*، ص ١٤١). وتشهد على فعالية هذا التخلّى- طبقًا لهيدجر- قوة قصيدة جورج نفسها، فهى ليست مجرد قصيدة **عن** اللغة بطريقة يمكن معها التخلّى عنها، بل هى أيضًا تَغَنٍّ؛ إنها التغنى بحركة التخلّى نفسها:

> لا بد أيضًا أن تعانى العلاقة بالكلمة تحويلاً. إذ يحقق القول إيضاحًا مختلفًا، لحنًا مختلفًا، نغمة مختلفة. والقصيدة نفسها التى تتحدث عن التخلّى تشهد على حقيقة أن الشاعر يُجَرِّبُ التخلّى بهذا المعنى: عبر التغنى بالتخلّى. لذا، فهذه القصيدة أغنية *song* (*على الطريق إلى اللغة*، ص ١٤٧).

ويرجع افتتان هيدجر الشديد بهولدرلن **Hölderlin** إلى فهمه شعرَ هولدرلن بوصفه كيفية فى التخلّى **بما هو** أغنية. يختار هيدجر هولدرلن لأن شعره **poetry** يتناسب تناسبًا خاصًا مع التفكير العميق فى كُنْه الشعر الذى هو- على وجه التحديد- هَمُّ هولدرلن، لا بوصفه مادة علم الشعر **poetics**، بل بوصفه قولاً شعريًا **poetic saying** عن كُنْه الشعر **essence of poetry**. ولعل السبب الأول فى أن **الشعر Dichtung** عند هيدجر مصطلح مراوغ- على هذا النحو- راجع إلى أن **الشعر Dichtung** يُشْرَحُ شرحًا دقيقًا، فى الغالب، بوصفه **شعر الشعر Dichtung of Dichtung**- كما هو الحال حين يُقيِّمُ هولدرلن زاعمًا أنه شاعر الشعراء- وبوصفه القولَ الشعرىَّ عن كُنْه الشعر (لاحظ تكرار المضاف إليه). وعلى فرض

أن **الشعر** **Dichtung** لا يمكن وضعه فى إطار مفهومى دون اختزاله إلى ما يجعله ممكنًا، تبدو هذه الاستراتيجية الاختيار الأصيل الوحيد حين يكون فعل التفكير مدخلاً إلى الشعر **poetry**، مع أن ما يميزه بوصفه شعرًا يظهر من الوهلة الأولى.

يُعَيِّنُ **الشعرُ** **Dichtung** شيئًا لا يمكن وصفه دون اللجوء المستمر إلى النفى. فهو **ليس** لغة وظيفية بالمعنى التصويرى أو التمثيلى من أىِّ نوع كان، لا ولا هو منطوقُ أىِّ مؤلف كان. وحتى لو أقرَّ المرءُ بأن الإنسان مخترع اللغة فلا يمكن القول بأنه مخترع **كُنْه اللغة**. "اللغة الشعرية لغة تتحدث بنفسها، كى تقولَ قولَ اللغة نفسها" (هنرى بيرولت **Henri Birault**)(١٨).

وقد نتقبل أن كل الشعراء الذين يناقشهم هيدجر يكتبون بالألمانية. غير أن هيدجر يشير، أيضًا، إلى سافو **Sappho** وكتاب يونانيين آخرين فى حديثه عن **الشعر** **Dichtung**، كما أن هذا الامتياز الذى يمنحه هيدجر الشعراء الألمان يستدعى إلى الذهن، أيضًا، جزمه بأن الشعراء الألمان القدماء واليونانيين القدماء كانت لديهم علاقة حميمة وفريدة بكُنْه اللغة الحقيقى(١٩). وعلى الرغم من تحيزه الواضح، فلا يعوز هذا الجزم- فيما أعتقد- أن يوضع **بدءًا** موضع المساءلة. نقطة الخلاف فى تصور **الشعر** **Dichtung** هى كيفية اللغة التى تلتفت إلى نفسها لـــ"تقول" كُنْهها، وما من سبب يدعو إلى الاعتقاد فى أن أية لغة تاريخية بعينها أكثر "شعرية" أو أقل من غيرها. أما بالنسبة إلى تأكيد هيدجر المتعلق بالألمان فهو محل نظر، ولا ينفصل- كما أوضح فيليب لاكو-لابارت **Philippe Lacoue-Labarthe**- عن نزعة القومية الألمانية عنده: مباراة ثقافية مع اليونانيين القدماء الذين صاغوا أساس ولاء هيدجر للنازية(٢٠). ويأتى الرد الأول على هذه القراءات المغالية باستدعاء مناقشة موريس بلانشو المتعلقة بأن النصوص التى تشكل صيغة من التفكير المتعالى فتتكلم عن منابع وجودها، قد صارت إلى حد ما خاصَّة من خواص الأدب فى العقدين الأخيرين (انظر أدناه). أما الرد الآخر- المتبع الآن

مرارًا وتكرارًا- فيعطي تحليلاً دقيقًا لقراءات هيدجر التي يتناول فيها تراكل وهولدرلن وآخرين. وتلفت هذه التحليلات الانتباه إلى مواضع الممانعة فى نصوص هيدجر، المرتبطة فى الغالب بسياسة الفيلسوف، إما فى مرحلته النازية أو فى مرحلة الرضا الصوفى الاعتزالى الواضح فى طوره الأخير(٢١). غير أنى أقترح المضى وراء احتمال ثالث؛ ألا وهو الوقوف بهيدجر عند هذه النقطة والتفكير فيما يقوله عن **الشعر** **Dichtung** مُطَبَّقًا على شاعر لم يتناوله هيدجر بالتحليل. وبما أن الفرضية- محل البحث- تتعلق بمدى فعالية تصور هيدجر عن **الشعر** **Dichtung** بصرف النظر عن هولدرلن وتراكل وغيرهما، فهذه الخطوة (التى هى وثبة قام بها بلانشو ودريدا فى أعماليهما المتعلقة بما هو أدبى) تسلط الضوء على القضايا محلّ الرهان بطريقة مباشرة.

أنتقل إلى نص قصير من نصوص تشارلز توملنسون **Charles Tomlinson**، بوصفه مثالاً تطبيقيًا من اللغة الإنجليزية، ينطوى على مطامح تتوازى مع مطامح قصيدة جورج من بعض النواحى، هذا النص القصير يحمل عنوانًا بسيطًا هو "**قصيدة**" **Poem**(٢٢). ويتألف هذا النص من خمس فقرات شعرية، تبدأ على النحو الآتى:

قصيـــدة

مكان/ نافذة/ تنظر إلى نفسها

يتواجهان/ معًا و/كل طريق

نقطتان رأسيتان/ بين تفاحة خضراء:/ وفازة خضراء

...

توجد ملاحظتان تمهيديتان ضروريتان قبل النظر في هذا النص بالتفصيل. تتعلق الأولى بأن العناية الهيدجرية بـــ **الشعر** **Dichtung** لا تعنى "القراءة" بأىّ معنى كان من المعانى التى تحدد تجربة القراءة على المستوى السيكولوجى. فبقدر ما أن اللغةَ لغةُ الاختلاف بين الموجود والوجود، فهى ليست كيانًا ولا موضوعًا ممكنًا من موضوعات السيكولوجيا. والأكثر من هذا، يتم تجاوز تصور "التجربة" نفسه، على الأقل بمعناها الذى مفاده تقديم شىء إلى **الأنا**. أما الملاحظة الثانية فتتعلق بأنه لا يوجد تأويل[٢٣]. فما من شىء يحيل إلى أىّ مجال آخر سواه فى محاولة لإخضاع فعل التَغَنّى فى اللغة لأىّ مفهوم. أما العناية بفعل الحضور فى اللغة فيتمثل فى قراءة قصيدة "**قصيدة**" بحيث تبقى نافذتها مفتوحة كلما أمكن: "نافذة/ تنظر إلى نفسها".

هذا "الانفتاح"- المتطلع إلى إزالة الحجاب باللغة نفسها- أثر مميز من آثار **الشعر** **Dichtung**. ولعل المرء يقارنه بإحدى مساعى هيدجر إلى ضرب مثل باللغة من حيث هى حدث مخصوص يختص بإبراز المكان والزمان إلى نفسيهما. يكتب هيدجر: "بخصوص المكان، يمكن القول إن المكان يَتَمَاكَنْ **space spaces**" (*على الطريق إلى اللغة*، ص ١٠٦). تبدأ قصيدة "**قصيدة**" على النحو الآتى:

مكان/ نافذة/ تنظر إلى نفسها

يتواجهان/ معًا و/كل طريق

يفترض الانفتاحُ الخارقُ والتأثيرُ غير المتمركز الناتجُ عن هذين المقطعين فعاليةَ **الشعر** **Dichtung** وقدرته من حيث هو كيفية مخصوصة. والأكثر من هذا أن المقطعين ينسابان بوصفهما "أغنية" على الأخص، إلى درجة أن أمرًا آخر يحدث هاهنا بخلاف **عملية تمثيل** أىّ موضوع كان. ويوحى العنوان ("**قصيدة**")- وهو قريب من أن يكون إطنابًا- بمقام يغدو فيه تأثير هذين المقطعين المنفتحتين هو

نفسه مادة القصيدة. وإلى هذا الحد، لن يكون "معنى" الـ"قصيدة" وصف مكان ما بل معناها أثر القصيدة من حيث تجانسها مع انفتاح المكان نفسه. ولا يعني الاهتمام بـ"المكان" جعله كيانا ينعاد تقديمه؛ فالمكان نفسه لن يمكن ترجمته إلى موضوع بهذه الطريقة. وإلى هذا الحد نفسه، يغدو مظهر اللغة- التي لا تتعلق بالموجودات وحدها- مؤثرًا على نحو غير عادى.

ولا بد أن نفرق بين "القراءة" المقترحة أعلاه وأىَ نوع من أنواع الفهم المغلوط تفريقًا قاطعًا؛ إذ لا يهم القول بأن "المعنى" في قصيدة "قصيدة" يتمثل فى انشغالها بنفسها، أو أن معناها هو "الشعر". الأمر الذى يعطيها إيحائيتها تبعًا لفهم هيدجر على هذا الأساس. ومن ثمَّ، فعند اتباع نموذج "التفكيك" الذى تحدثت عنه في المقدمة، قد يقرأ المرء المقاطع الشعرية الأخيرة بوصفها "قصيدة" تمتثل نفسها أو تمثِّلها:

غير مرئى/ سرير ونَفَس/ شهيق الهواء وزفيره

تحت نسيج عنكبوت/ ترَى خيوطه بفعل انعكاس الضوء عليه/

بلا شائبة تشوبه.

يمكننا فهم "بيت العنكبوت"- من حيث هو نص شعرى- بوصفه مكانًا ينفتح على خاصتّه، بمعنى جعل تحجبه واستتاره مرئيًا مدركًا. غير أن هذا النوع من القراءة الأمثولية allegorical reading لا صلة له بما يقصده هيدجر من الشعر Dichtung. ذلك أن "المعنى" الذى تشترعه القصيدة انطلاقًا من تصور هيدجر عن الشعر Dichtung ليس مفاده أن القصيدة تمَثِّلُ نفسَها بنفسها، لا ولا مفاده الإيهام بأنها نوع من المحاكاة الصوتية، كلا ولا مفاده التعبير عن أىّ مظهر آخر من مظاهر التجربة الذاتية فى القراءة. "المعنى" لا يزيد عن كونه اشتراعًا enactment؛ وإنْ جاز التعبير مرجعا دون مشار إليه. والأكثر من هـذا وذاك،

بقدر ما لا يتمكن المرء- في واقع الحال- من الإجابة عن السؤال "**ما** الذي تشترعه القصيدة؟"، يظل "الاشتراع" تعبيرًا غير مُرْضٍ. والحاصل، كما لو أن قصيدة "**قصيدة**" لا تستدعي شيئًا في النهاية سوى **استدعاء نفسها** وحالتها بوصفها أغنية: "*نافذة/تنظر إلى نفسها// يتواجهان/معًا و/كل طريق*". ولو فهمنا **الشعر Dichtung** بوصفه تحقيقَ الاختلاف بين الموجود والوجود، وانفتاحًا متبادلاً بين العالم والشيء، فقد يمكن قراءة "**قصيدة**" بوصفها **شعر الشعر Dichtung of Dichtung** على أساس أن هذا الانفتاح نفسه مباين لأيِّ موضوع.

وعلى نحو مماثل، يبتعد مشروع تحديد "معنى" الوجود عن أيِّ تصور متداول عن "المعنى" في الفلسفة الأنجلوأمريكية. وتماشيًا مع موقف هيدجر العام من الظاهراتية، ليس الأمر مسألة فهم معنى الظواهر فهمًا فعّالاً بقدر ما هو ترك وجود هذا الفهم نفسه **يتحدث**[٢٤] في حركة اللغة وهي تتجه إلى "فعلـ"ـها. يكتب هنري بيرولت عن **فعل القول** هذا:

> هذه اللغة بلا كُنْه ولا صوت، لا ولا هي بالمنسجمة، إنما سيدة نفسها. وما من شيء وراءها لأن كل شيء لا يزال أمامها. فهي تَعْرِض دون برهان، وتعطي دون ترتيب، تدعو دون أمْر، وتدلُّ دون إشارة[٢٥].

لا تدل اللغة على أيِّ شيء، وإنما هي- على الأصح- مجال ينشأ فيه إمكانُ الدلالة مستندًا إليها. ومن ثَمَّ، ليست "قراءات" هيدجر لهولدرلن وتراكل وآخرين **قراءات** بالمعنى المتعارف عليه؛ بما أنها تتحاشى الحديث عن حالة نصوصهم لصالح الإنصات والتلقي والصمت. والأكثر من هذا، لا يسعى هذا التلقي إلى تأسيس معنى أو تأويل ما. إذ يزعم هيدجر أننا مدفوعون فحسب إلى حيث نوجد حقًا. ومن خلال هذا "الدُنُوّ" أو "القُرْبِ" ينطوي **الموجود الإنساني المتعين Dasein** على **عالم**، ويظهر إلى نفسه.

وضرورةُ تحاشى كل ما يتعلق بالحديث عن اللغة الشارحة أمرٌ ظاهر فى التجديدات الأسلوبية اللافتة التى يقوم بها هيدجر فى أعماله، مع ما تنطوى عليه هذه التجديدات من تأملات عميقة فى عبارات مفتاحية مثل "وجود اللغة: لغة الوجود"، أو التعسف المجازى catachreses كما فى عبارات من قبيل: "world worlds" (= العالم يتعالم)، أو "Space spaces" (= المكان يتماكن)، أو"time times" (= الزمن يَتَزَمَّنْ). فعبارة من قبيل "المكان يتماكن" ليست عبارة "عن" المكان بأية كيفية وضعية حسية. وإنْ هى إلا محاولة لإدخال أسبقية هبة المكان/الزمن فى حدث الوجود من خلال **الشعر** Dichtung وبوصفه **شعرًا**. لذا، يمكن وصف **الشعر** Dichtung- بالمعنى الذى شرحه به فيليب لاكو-لابارت- بأنه "الخالص المتعالى البسيط"[٢٦]. ولو توخينا الدقة، **فالشعر**- المفهوم على هذا النحو- لا ينطوى على كُنْه يلائمه فى حد ذاته. ومن ثمَّ، لا يمكننا أن نلقى عليه السؤال "ما هذا؟" what is? ؛ فهو لا شىء. إنه إيضاح الموجود فى وجوده، ومن خلاله يظهر الموجود بوصفه ما هو عليه as what it is. فما ينشغل به **الشعر** فى النهاية **كيفية** وجود الموجود نفسها المُعَبَّر عنها بـ "as" وما يلزم عنها من بديهيات الهوية والاختلاف والتناقض كلها التى تتوقف على هذه الكيفية.

ويمكن هنا إجمال نقطتين، تُبْرِزُ كلتاهما الفرق الشاسع بين **الشعر** Dichtung عند هيدجر والتصورات المتعارف عليها عن الأدب أو "التجربة الجمالية"[٢٧]، سواء كانت "تجربة" خلق العمل أم "تجربة" تلقيه.

النقطة الأولى: لا يمكن وصف **الشعر** Dichtung بأنه **موضوع قصدى**؛ فالتصور الظاهراتى عن القصدية، وإنْ كان هو نفسه لا يُختزل إلى ثنائية ذات/موضوع، يصون- من خلال التعريف- هذه القطبية الثنائية. فـ **الشعر** Dichtung الذى يُعَيِّنْ الصفاءَ المنفتحَ الذى من خلاله ينبثق الموضوع أمام الذات، لن يمكننا اختزاله إلى مرتبة ما يبدو من خلاله.

ويلزم عن ذلك أن **الشعر** Dichtung لا يتولد عن أيِّ فعل يمنح المعنى؛ فهو بكل بساطة ليس شيئًا **مخلوقًا**. **الشعر** Dechtung- إنْ جاز التعبير- روح غير بشرية تسرى فى فعل الشعراء؛ إنه شيء نتلقاه ولا نتعمله. ومع اختلاف الشروط والأحوال، من اليسير تخيل جمهور من النقاد اعترته صدمة من جرَّاء القول بـــ"موت المؤلف" فى كتابات هيدجر. ولا تكمن أهمية الشعر فى أنه يُعْزَى إلى الفعالية الإنسانية وحدها، بل أهميته فى عزْوه إلى الآخر؛ أقصد به حركة الانجذاب أو النشوة التى يكابد فيها الوعىُ استعمالَ الكلمات على غير مقتضى أصول اللغة، أو التعسف المجازى كما هو حال عبارة "المكان يَتَمَاكَنْ" Space spaces، أو عدد من السطور الشعرية فى قصيدة "**قصيدة**".

لعله قد اتضح أن إحدى أهم النتائج المترتبة على مناقشة هيدجر، تنقيح العديد من المصطلحات التقنية المستخدمة فى تحليل اللغة. فمثلاً، لن يقدر المرء على الإحالة إلى الصور البلاغية المفهومة فى الكلام ("الاستعارة"، "التشبيه"، "المبالغة"، إلخ) دون التنبيه- فورًا- إلى أن معناها المضمر فى تصور اللغة القائم قد تَمَّ تجاوزه؛ فـــ"الاستعارة" مثلاً تُعرَّفُ تحديدًا بكيفية تمايزها عن عملية التمثيل الحرفى. لذا، استعملتُ تعبيرَ catachresis (= التعسف المجازى أو استعمال الألفاظ على غير مقتضى أصول اللغة) على سبيل التجربة.

إن أولوية "علم الشعر الهيدجرى" Heideggerian Poetics المزعوم، لا بد معها من أن يقدم هذا العلمُ فكرةً عامة عن بلاغة **الشعر** rhetoric of Dichtung. وسيختلف تعريف هذه البلاغة الاختلاف الأوضح عن التعريفات المتعارف عليها، حالها فى ذلك من حال **الأليثيا** aletheia (= زوال الحجاب والانكشاف والتجلى) التى يختلف مفهومها عن مفهوم الحقيقة من حيث هى درجة التناسب أو الصحة. وعلى بلاغة **الشعر** rhetoric of Dichtung هذه، أن تتصدى أيضًا للمناقشات الحديثة التى ترى أن تصور **الأليثيـــا** تصور خاوٍ بلا معـــنى. فالمرء قـــد يرى

مــثلاً أن **الأليثيــا** – عند مقارنتها بتصور الحقيقة من حيث هى تناسب– مبدأ عام خلو من المعنى. والقضية المثارة هنا هى قضية التعدد. طبقًا للمفهوم التقليدى، تتمثل **حقيقة** العبارة الخبرية فى مدى تطابقها مع الموجودات فى الواقع (أىْ إذا اختلفت هذه الموجودات عن وصفها المعطى فى العبارة الخبرية تغدو العبارة كاذبة). ومن ثمَّ، يتساوى تعدد تصور الحقيقة بما هى التطابق مع التعدد فى الواقع نفسه، بكل تنوعه وفروقه الدقيقة. ومن ناحية أخرى، قد يرى المرء أن **الأليثيا** – أو "زوال الحجاب" – لا تنطوى على مثل هذا التعدد؛ فــ"الظهور" يظل مجرد مبدأ عام. بل إن ريتشارد فولن **Richard Wolin** يذهب بعيدًا إلى حد أنه يرى أن "كلّ ما يتبقى لنا، إثباتُ 'العطاء' بطريقة وضعية لا صلة لها بشأن أعلى، أىْ 'الموجودات فى مباشرتها' و'الانجلاء بما هو انجلاء'"(٢٨). ومجمل القول أن قبول رأى فولن سيحول دون الزعم بأية بلاغة **شعر** **Dichtung** حتى قبل أن يوضع تخطيط إجمالى لها؛ إذ ستنطوى كل صورة بلاغية على إيضاح رتيب لعملية زوال الحجاب أو التجلى.

يوجد وجهان للرد على فولن: الأول، إن القول بأن **الأليثيا** **aletheia** مجرد مبدأ عام يعنى– بشكل خاطئ– افتراض أنها توجد على نحو سابق منفصل عن الموجودات التى يُزَالُ عنها الحجاب وتنكشف فتنجلى. غير أنه ما من إنارة أو انفتاح إلا ويتأسس فى الأشياء أو العمل الفنى. ويترتب على ذلك أن **الأليثيا** ليست فى تعددها بأقل من الحقيقة بما هى التطابق: **الأليثيا** ليست **واحدة**. غير أن هيدجر لم يفكر فى كل هذه المؤديات (انظر أدناه). وثانيًا، لا يوجد **شعر** **Dichtung** واحد. وكما هو حال **الصدع** أو **الشق الفاتح** **Riss** أو فعل الاختلاف نفسه فى الاختلاف بين الموجود والوجود، فكذلك **الشعر** **Dichtung** ليس حضورًا، وإنما هو الذى يهب الحضور، دون أن يُدْرَكَ منفصلاً عمَّا ينجزه. ومن المفترض أن ذلك أساس من الأسس التى يقوم عليها جزم هيدجر بأن كل لغة هى فى الأصل فرع عن لغة

أخرى. يكتب هيدجر: "من خواص اللغة أن تُحْدِثَ صوتًا ورنينًا واهتزازًا وتأرجحًا وارتعاشًا، فى حين أن الكلمات المنطوقة فى اللغة تنقل معنى" (*على الطريق إلى اللغة*، ص ٩٨). وسوف أعاود مناقشة قضايا مادية اللغة وتعددها فى الفصل الثالث من هذا الكتاب.

ولو عدنا، الآن، إلى قضية بلاغة **الشعر** rhetoric of Dichtung المزعومة، لوجدنا هيدجر فى قراءاته يستعمل مصطلحات من قبيل "استعارة" metaphor أو "صورة شعرية" image، ويتحفظ دائمًا تحفظات جديرة بالاعتبار على معانيها المتعارف عليها. وتميل مقالاته عن الشعراء إلى تقطيع النص تقطيعًا متأنيًا؛ فيتأمله كلمةً كلمةً وعبارةً عبارةً. وتجد هذه الطريقة فى القراءة سندًا ضمنيًا فى قسم من مقاله "**ما ندعوه تفكيرًا**" What is Called Thinking، حيث يدافع هيدجر عن العمق عند البقية الباقية من فلاسفة ما قبل سقراط، على الرغم مما تبدو عليه تراكيبهم من "بدائية" أو تشظية وتشذير لا ترابط فيه. إذ يستخدم هؤلاء الفلاسفة بنيات **إردافية**(*) paratactic تتراصف فيها الكلمات على نحو متماسك دون اللجوء إلى روابط نحوية تضمها بعضًا إلى بعض. وتدل على هذه الروابط "المفقودة" – إذا جاز التعبير – علامات الوقف مثل (:) فى الطبعات الحديثة لهذه الشذرات، كما هو الحال فى شذرة بارمنيدس Parmenides الآتية: "الشىء الضرورى: فعل القول هو أيضًا فعل تفكير: الوجود: يُوجَدُ". ويؤكد هيدجر هذا الافتقار الظاهر إلى معنى متماسك فيقول: "**يتحدث** فعلُ القولِ حيثما لا تُوجَدُ كلمات، **يتحدث** فى المسافة التى تشير إليها علامات الوقف بين الكلمات" (**ما ندعوه تفكيرًا**، ص ١٨٦). وتقوم قراءات هيدجر للشعر بتشظية النصوص عبر حركة متأنية؛ مما يجعل هذا القراءات الإردافية paratactic على شاكلة النصوص التى تتناولها؛ فتتمكن من استخلاص قوة "**شعرية**" مميزة من الكلمات والعبارات المستقلة. ألا وتلك طريقة

(*) الإرداف: إتباع الجملة بالجملة أو الكلمة بالكلمة من غير أداة ربط تصل ما بينهما أو تفسر العلاقة بينهما– المترجم.

من طرق إمعان التفكير مع النص أو "فيه"، الأمر الذى من شأنه إغماض قراءات هيدجر غموضًا لا خلاف عليه. كما أن هذه القراءات لا تترجم كلمات النص إلى تعبيرات أعم؛ مما يجعلها تنأى عن التعليقات الشارحة من هذه الناحية.

فى مقال "اللغة فى القصيدة" Language in The Poem (١٩٥٣) (*على الطريق إلى اللغة*، ص ص ١٥٩ – ١٩٨)، يصف هيدجر العلاقة بين صورة (زرقة السماء) عند تراكل وما يسميه تراكل "المقدس" (الذى يمكن قراءته بوصفه هيئة مخصوصة من الوجود):

وجه حيوانى/ يتجمد بزرقة، وقداسة

"ليس اللونُ الأزرقُ صورةً تشير إلى معنى المقدس. الزرقة نفسها مقدسة، بفضل عمقها المحتشد الذى لا يتألق ساطعًا إلا وهو يحجب نفسه" (*على الطريق إلى اللغة*، ص ١٦٦). ومن الوهلة الأولى، يبدو أن الصفةَ التى تميز زرقة السماء– صفة العمق الذى يحجب نفسَه بنفسه وتفاعلها الغريب مع الظلمة والإنارة– تُصَوِّرُ بالمعنى المعتاد انسحاب الوجود أثناء بنية الانجلاء/الاستتار. إذ ليست الصورة هنا تمثيلاً بالمعنى الثانى من معنييْ **المحاكاة** mimesis: التقليد imitation. ليست السماء صورة توجد على نحو ما توجد بشكل خارجى مادةٌ أو موضوعٌ؛ فالأصح أنه **عبر هذه الكلمات** تظهر بنية السماء الأنطولوجية بكل غموضها. وكما يكتب هيدجر عن هولدرلن (فى "... **على نحو شعرى، يقيم الإنسان**..." ١٩٥٤) (*الشعر واللغة والتفكير*، ص ٢١٣ –٢٢٩):

> لا يصف الشاعر مجرد ظهور السماء والأرض. الشاعر ينادى– على مرأى من السماء– ذلك الذى فى حجابه الذاتى واستتاره يتسبب فى ظهور ذلك الذى يحجب نفسَه، *وبوصفه*– فى حقيقة الأمر– ذلك الذى يحجب نفسَه (*الشعر واللغة والتفكير*، ص ٢٢٥).

ولعل القول بوجود شيء **ينكشف منجليًا** في هذه اللغة أقل دقة من القول بأن السماء تغدو حاضرةً بوصفها **ظهورًا يتحجب على نحوٍ مغوٍ**. والأكثر من هذا أن ما يتم تصويره هنا- الوجود/فعل الظهور- هو نفسه لا شيء. إنه ليس بأزيد من بنية الحجاب الذاتي عينها في عالمٍ يحقق ("ذلك الذي في حجابه الذاتي واستتاره يتسبب في ظهور ذلك الذي يحجب نفسَه، **وبوصفه**- في حقيقة الأمر- ذلك الذي يحجب نفسَه"). فالسماء في ظهورها، عبر هذه الكلمات، تكابد فعل الارتعاش في عملية ظهورها عينه. وما تتم مكابدته في فعل الارتعاش هذا، هو معنى الوجود بوصفه ما ينسحب عند زوال حجابه. "في أشكال الظهور المألوفة، ينادي الشاعرُ الغريبَ، ينادي غيرَ المرئي الذي يفصح عن نفسه حتى يظل على ما هو عليه: مجهولاً" (*الشعر واللغة والتفكير*، ص ٢٢٥). ومجمل القول، قد ينتهي المرء إلى أن الوجود- من حيث هو فعل ظهور لا بد أن يظل مستترًا في ذلك الذي يجعله ظاهرًا- يُزَالُ عنه الحجاب عبر اللغة التصويرية بمقتضى تأويل بسيط لمعنى **المحاكاة mimesis** الأول: التقديم أو العرْض **presentation**. غير أن هذه النتيجة سطحية لسببين: الأول، لا يمكن أن يغدو الوجودُ نفسُه (فعلُ الظهور) موضوعًا في أيةِ لغة؛ نظرًا لأنه على المستوى البنيوي في حالة انسحاب. ومن ثَمَّ، لا يقدر المرء على قول إن الشعر **يكشف النقاب** عن أيِّ معنى من معاني الوجود. وثانيًا، اللغةُ نفسُها "وسيط" يحدث فيه فعل الظهور/فعل الحجب. لذا، ليست بنيةُ فعل الظهور/فعلُ الحجب **موضوعَ** اللغة؛ فالأصح أن الصور البلاغية تحقق بنية الظهور/الحجاب، وهي نفسُها هذه البنيةُ في آنٍ معًا. إن اللغة- كما قد رأينا- تمنح الحضور، فيما يرى هيدجر، (بوصفه انسحابًا)، ولا يمكن أن تكون موضوعًا. ومن ثَمَّ، يبدو أنها تنبني على نحو يشبه بنية **السقوط في هاوية اللاتناهي mise-en-abyme** التي يهتم بها دريدا اهتمامًا كبيرًا[٢٩]، فهذه الصور البلاغية الشعرية تشغل نفسَها بطيَّة فعل الكشف/فعل الحجب، **التي تحيط بها**؛ ألا وإنها طيَّة لا **توجد** فيها

لغة ولا وجود، وإنما هى "عمق محتشد لا يتألق ساطعًا إلا وهو يحجب نفسه" (*على الطريق إلى اللغة*، ص ١٦٦).

وبدلاً من تأكيد التصور التقليدى عن اللغة الشعرية، من جديد، بوصفها لغة مستمدة أنطولوجيًا من ما **يوجد**، يغدو من الضرورى فهم **المرآوية** التى تؤدى إلى بذوّها "الأصلى". ولنتأمل كلام هيدجر عن "صورة شعرية" لبحيرة فى قصيدة تراكل "**شفق طيفى**" **Ghostly Twilight**. فـ"الصورة" لا تُصَوِّرُ؛ إذ لم تعد تكرارًا ثانويًا:

على سحابة سوداء، أنت/ تمل بالنوم تسافر/ عبر بحيرة الليل،

السمـــاء مرصعة بالنجــوم/ دائمًا صوت شقيقتك القمـــرى/

يرتفع عبر ليل شبحى

(*على الطريق إلى اللغة*، ص ١٦٩).

من المعتاد القول بأن البحيرة "تُصَوِّرُ" سماء الليل. غير أن انقلابًا لافتًا يحدث من خلال الكُنْه الانفتاحى المخصوص فى اللغة: "كُنْه سماء الليل الحقيقى هو هذه البحيرة" (*على الطريق إلى اللغة*، ص ١٦٩). بالإضافة إلى أن ظاهرة الليل المألوفة على ما يُظن، فى تباينها عن الليل الحاضر إلى نفسه **من خلال** مرآة البحيرة، هى نفسها "مجرد صورة أو مأوى فارغ يخلو من كُنْه الليل" (*على الطريق إلى اللغة*، ص ١٦٩). إنها ليست حالة موجود بسيط (الليل) يتضاعف وجوده فى الصورة الشعرية؛ فالأصح أن شيئًا فريدًا ينكشف **كُنْهه** الحق فى صيرورة التضاعف عبر البحيرة؛ فالصورة لم تعد فعلَ تَضَاعُف، بل هى صورة أصلية متميزة. إن الصورة البلاغية الأدبية غطاء يخضع لبنية الانسحاب/زوال الحجاب الفريدة: بمعنى *المحاكاة* mimesis من حيث هى إظهار/إخفاء.

لذا، لم يكن بمستطاع القراءة الهيدجرية- ولن تستطيع- التوصل إلى نتائج **بخصوص** القصيدة على نحو ما يحدث فى القراءات التى تنطلق من التفكير التمثيلي: فعل إثبات ثم فعل نفى، إلخ. إذ على الضد من ذلك، لا بد أن يغدو الطريقُ إلى مسألة اللغة تحويلاً لهذا الطريق نفسه. وعليه، لن يتحدث المرء بدقة عن "**مفهوم**" هيدجر أو "رؤيته" لـــ **الشعر** Dichtung الذى يزيل- فى الحال- القضايا محل النظر. فالقصيدة- ما دام فعل القراءة قارًا فيها- تلتئم بنفسها عبر إزاحة حقل إنشاء التصورات إزاحةً نوعيةً. ومن ثَمَّ، تقوم بتحويل فعل التفكير فيما يُسَمَّى الانتقال من "موقع" إلى آخر: "الموقع الأول هو الميتافيزيقا، والآخر؟ سوف نتركه بلا اسم" (*على الطريق إلى اللغة*، ص ٤٢).

ما دام يُفْهَمُ **الشعر** Dichtung على أنه حركة اختصاص فريد لا تَتَمَثَّلُ أو تَتَصَوَّرُ دون أن تُحْجَبَ، فما المهمة الملقاة على عاتق الفكر، وما طريقة هيدجر أو لغته فى أعماله؟ إن مسألة العلاقة بين التفكير والشعر، ثَمَّ علاقتيهما معًا باللغة من حيث هى **كلام** Sprache، لهى العلاقة الأغمض فى **عمل** هيدجر. وفى الغالب، يشير المعلقون على عمل هيدجر إلى جزمه الغامض المحير بقُرْب الشعر وفعل التفكير ودنو أحدهما من الآخر؛ بما يعنى أن "الاثنين يُقيم أحدهما فى وجه الآخر، ثابتًا أمامه، وقد وصل بالقُرْبِ منه" (*على الطريق إلى اللغة*، ص ٨٢). إن القُرْبَ- بما هو المكان الذى نوجد فيه فعلاً- هو **فعل قول** ينتمى إليه التفكير والشعر معًا، وإنْ يكن بطرائق متمايزة على نحو معقد. لا بد أن يؤدى التفكير فى العلاقة والاختلاف بين الشعر وفعل التفكير- أو قولهما- إلى طريقة فى المناقشة لم تعد "فلسفية" على نحو يمكن تقبله، بل هى طريقة تعود من جديد إلى منابع الفلسفة والشعر معًا. وأعتقد أن هذه القضية قد اشتُرعت على النحو الأتم من خلال إحياء هيدجر صيغةَ **الحوار** أثناء تأملاته. ولأن الحوار طريقة فى اللغة هجينة على نحو متميز، فهو مناسب بشكل فريد للقيام بـــ **تبديل أدوار** **Auseinandersetzung**

الفلسفة والأدب. وتمثل قراءة نيتشه للمحاورات الأفلاطونية مرجعًا أساسيًا هنا. ففى كتابه ***ميلاد التراجيديا*** *The Birth of Tragedy* نقرأ أن شكلَ الحوار "مزيجٌ من كل الأساليب والأشكال الباقية حتى الآن"، كما أنه "يتأرجح فى منتصف الطريق بين السردى والغنائى والدرامى، بين النثر والشعر"[٣٠]. غير أن ما يبعث على الدهشة أن أوصاف هيدجر الموجزة للحوار قلَّ أن تُنعِمَ النظرَ فى وضعه الإشكالى وتكوينه الهجين. ويُمَسْرِحُ عمله ***محاورة بين يابانى ومستعلم*** *A Dialogue between a Japanese and an Inquirer* (١٩٥٩) حركةً نستدل منها- إجمالاً- على حتمية الحوار بما هو طريقة فى التفكير لا ترغب فى جعل اللغة موضوعًا لها. ويمكن عَدُّ هذا التأمل العميق "حديثًا عن اللغة" (***على الطريق إلى اللغة***، ص ٥١). غير أن صيغة هذا الحديث لم تعد صيغة مونولوج يحاول الوصول إلى طريقة فى اللغة تدعم التفكير؛ نظرًا لأن فعل التفكير نفسه لم يعد تلفظًا بسيطًا غير منقسم على نفسه. تعود اللغة إلى نفسها، على نحو غير انعكاسى، من حيث هى المرسل والمستقبل فى آنٍ معًا (بمقتضى بنية المظهر والأساس التى أوضحنا معالمها أعلاه).

يبدو الحوار ملائمًا على نحو مثالى لتصور الفكر بما هو "إنصات إلى" اللغة، وبما هو حركة ونشاط، يبدو فى حالة عمل دائم ما دام الحوار نفسه مصونًا (على أساس معارضته استخلاصَ نتائج تصورية مدروسة). والحق أن حوارات هيدجر تستبق- من هذه الناحية- تصورات بلانشو عن السردى **narrative** (الذى يعارض مفاهيم بعينها عن الشعر **poetry**) بما هو طريقة حتمية فى إنارة الوجود وإيضاحه. الحوار بحد ذاته، منذ بداياته السقراطية، يُحبط النزوع إلى إرادة المعرفة أو استخلاص النتائج. ويتشابه عمل هيدجر ***محادثة على الطريق إلى البلدة بشأن الفكر*** *Conversation On a Country Path about Thinking* (المنشورة أول مرة عام ١٩٥٩) مع إحدى محاورات أفلاطون الريبية من حيث إن محتواها

الوحيد يكمن فى حركتها نفسها بوصفها **ممارسة** إيضاحية تمضى نحو مزيد من إنارة طريق عدم اليقين.

ثمة ثلاثة متحدثين فى ***محادثة على الطريق***، تم اختيارهم ليمثلوا طرائق تفكير مختلفة: عالم، باحث، مدرس. وتنتهى طرائق فعل التفكير هذه- المتصلة إحداها بالأخرى- إلى فضاء سؤال الوجود العام انتباهٌ ينطوى على ازدواج أو التباس. ولأن المحادثةَ الجاريةَ بينهم حوارٌ عن منابع الفكر نفسه، يقل تدريجيًا تبادل الكلام بين المتحاورين بخصوص القضية المثارة بينهم، ويزيد اهتمامهم تدريجيًا بكُنْه المحادثة نفسها، حيث ينجذب المتحاورون الثلاثة إلى أفق فعل التفكير المشترك بينهم (انظر: **ما ندعوه تفكيرًا**، ص ١٧٩). وبما أن الوجود لا يمكن أن يَحْضُرَ، تُوصَفُ القضيةُ محل الحوار- أو بالأحرى محل الاشتراع فى لغة الحوار- بأنها شكل مخصوص من أشكال **فعل الانتظار waiting**. هذا الانتظار لازم غير مُتَعَدٍّ (بما أن الوجود ليس موضوعًا)، ويجب عليه باستمرار أن يقاطع نفسَه كى يبدأ من جديد، كلما انتقل الحوار من متحدث إلى آخر، وكل تدخل يحدث بغرض الإيضاح يعود بنا إلى كُنْه **فعل الانتظار** نفسه؛ مما يبتعد بنا- كل مرة- عن صياغة مفهوم أو فرضية تحدد طريقة التقدم الوحيدة التى يمكن تصور عملية الحوار على أساسها. وأقتبس، الآن، بضع فقرات لها أهميتها فيما يتعلق بتصور **الانتظار** هذا، وعلى صلة وثيقة بمناقشة كتاب بلانشو ***الانتظار النسيان*** *L'attente l'oubli* (١٩٦٣) فى الفصل الثانى من هذا الكتاب:

العالـــــم: ومن ثَمَّ، لا نقدر على وصف ما قد أسميناه وصفًا حقيقيًا.

المدرس: أىُّ وصف سوف يحوله إلى مادة.

الباحـــث: مع أنه يدعُ نفسَه يتسمَّى، وأن يتسمَّى معناه إمكان التفكير فى...

المدرس: ... فقط لو أن فعل التفكير لم يعد فعل إعادة-تقديم.

العالـــم: فما الذى سيكونه إذن؟

المدرس: لعلنا نقترب، الآن، من الوجود الذى يتحرر من كُنْه فعل التفكير...

الباحـــث: من خلال فعل انتظار كُنْهه.

المدرس: الانتظار، وهو كذلك. لكن ليس الانتظار؛ لأن الانتظار يربط نفسَه على نحو قبلى بفعل إعادة -التقديم وبما ينعاد تقديمه.

الباحـــث: لكن الانتظار يترك هذا يحدث، أو على الأصح أقول إن الانتظار يترك فعل إعادة-التقديم بمفرده تمامًا. الانتظار لا ينطوى- فى حقيقة أمره- على أىِّ موضوع.

العالـــم: مع أننا حين ننتظر، ننتظر دومًا شيئًا ما.

الباحـــث: طبعًا، غير أنه ما دمنا نعيد تقديمه لأنفسنا، ونحدد موعد ما ننتظره، فنحن- فى حقيقة أمرنا- لم نعد ننتظر.

المدرس: فى فعل الانتظار نترك ما ننتظره مفتوحًا.

الباحـــث: لماذا؟

المدرس: لأن فعل الانتظار يحرِّر نفسه فى الانفتاح...

الباحـــث: ... فى اتساع المسافة ...

المدرس: ... فى قُرْبها يجد الانتظار سكنه الذى يبقى فيه

(*محادثة على الطريق*، ص ص ٦٧-٦٨).

تشترع حركةُ الحوار من متحدث إلى متحدث إنصاتًا إلى فعل القول فى اللغة نفسها. ويتغـذى التفكير على تبـادل **الكلام Sprache** الذى من خلاله ترجع

اللغة على نفسها فتؤلف حركة سياقية يتمثل تأثيرها فى إزاحة الكلمة عن معناها المتعارف عليه لصالح فعل القول غير المتعدِّى. ومن هنا، تُستعمل كلمة "انتظار" استعمالاً جديدًا خاصًا وغير مُتَعَدٍّ على حد سواء، فتتعاد كتابتها بوصفها نوعًا من الإنجاز أو الأداء الأنطولوجى. وقد يجوز القول بأن ذلك هو مادة الـ **شعر verse** فى المحادثة **con*ver*sation**. كما أن تواتر العبارات **غير المكتملة** فى الحوار يؤكد نزوع اللغة إلى حالة غير قطعية وغير خبرية. وترتيبًا على ذلك، يحدث الغموض حيث يحدث فعل التفكير، إنْ كانت هذه المسألة تنطوى واقعيًا على معنى. ليس فعل التفكير عملية سيكولوجية تحدث فى "عقول" المتحاورين ثم تُرْسَلُ إلى التداول. فعل التفكير هو حركة الحوار نفسه، وتحولٌ فى اللغة "بالمقلوب": **الكلام يتكلم die sprache spricht**. لذا، يجد المتحاورون الثلاثةُ أنفسَهم- عند نقطة واحدة- متحيرين فى تحديد "مَن" اقترح أولاً كلمة "تحرير" فى سياقِ الكلام عن انتظار الفكر غير المتعدِّى (ص ٧١).

المثير للاهتمام أن تأكيد الفكر بوصفه نشاطًا و"رَجْعَةً" أو انعطافًا إلى منابعه، يميل هنا إلى طريقة فى التعليم الفلسفى تقوم على **الدراما drama**. ومما له علاقة بذلك، تصور أن حركة اللغة فى الحوار غير قابلة للترجمة إلى حد ما، وتتجلى هذه الفكرة فى الحوار بين "المستعلم" والمتحدث اليابانى والكلمات. فإذا كان فعل التفلسف يعْرِض نفسَه دراميًا، فيقدم نفسَه بنفسه، أو يشترعها، فهو أبعد عن أن يكون تأنقًا لا داعى له فى المفاهيم التى من الممكن فهمها أو التعبير عنها بطريقة أخرى من طرق الفهم أو التعبير. فى الحوار نرى أن توزيع فعل التفكير، أو الكشف عنه سرديًا، هو نفسه مادة الفكر الأولية. وهاهنا، يجد المرء ردًا مقنعًا على وصف دريدا النقدى لما أطلق عليه حنينًا لا مراء فيه عند هيدجر: الأمل فى أن يجد الوجود تعبيره الحقيقى بكلمة واحدة (***هوامش الفلسفة***، ص ٢٧)[٣١]. إذ على الأصح، يمكن القول إن سردية عدم اليقين وإقراره ضمنًا أصيلان فى هذا الشكل

من الفكر؛ حيث نقرأ أن "الطريق المذكور كان مسارَ المحاورة أكثر منه إعادة تقديم موضوعات محددة تحدثنا عنها" (*محادثة على الطريق*، ص ٦٩).

وبالقدر نفسه، **يتجنب** الحوار مطالب الفلسفة التقليدية التى تهدف إلى وضع تعريفات صافية والتوصل إلى استدلال متميز يتلافى التناقض الحاد، إلخ. فالآخر، وأشكال التعالق المراوغة والتقييد، كلها محل نظر. وتغامر طرائق التعالق بتكريس ما قد يَظهر ازدواجًا فى الدلالة أو التباسًا على المستوى السطحى. ويؤكد مقال هيدجر "**ما ندعوه تفكيرًا**" أن حوارات أفلاطون لا تصل إلى نهاية؛ فهى لا تعْرِض نفسَها على قراءة صحيحة أو ثابتة (ص ص ٧١– ٧٢). ففى بداية المناقشة نفسها، يؤكد هيدجر أن "كل فكر حقيقى يظل مفتوحا على أكثر من تأويل"، وأن هذا الانفتاح **ليس** "فضلة من فضلات أحادية المعنى الشكلى المنطقى لم نستحوذ عليها بَعْدُ، تلك الأحادية التى نسعى جاهدين إليها، بكل سبيل ممكن، ولا ندركها" (ص ٧١).

ويَرُدُّ هذا التوظيف الطريف لصيغة الحوار على أسئلة علم المنهج المثارة فى مقال "**الاهتمام بـــ"الحد الفاصل"**" Concerning "The line" (١٩٥٦)[٣٢]، حيث يرى هيدجر أنه لن يوجد تعالٍ، أو حركة أبعد من الميتافيزيقا وما ينشأ عنها من عدمية، إلا إذا تحولت لغة الميتافيزيقا نفسها. ولا يعنى ذلك استبعاد كلمات (مثل "التعالى" و"أبعد من") لحساب كلمات أخرى. فليس الموضوعُ تجاوزَ حدٍّ افتراضى يفصل طريقة فى الفكر عن طريقة أخرى، بل تحويل مفهوم **الحد الفاصل** نفسه. إذ تخضع اللغة المتعارف عليها لمطالب طريقة أخرى فى التعالق:

> لا تتلخص مهمة اللغة التى تحمل معنى فى مجرد مراكمة معان تظهر فجأة على نحو اعتباطى. فهى مؤسسة على لعبة يحكمها قانونٌ كلما ظهر واضحًا للعيان تخفَّى تخفيًا عميقًا (ص ١٠٥).

وبينما تمضى **المحاورة** فى سبيلها لا بد أن يعيد تحويل اللغة فى الفكر- بما أنه يحقق الانعطاف وينجزه- تأكيدَ نفسه باستمرار من خلال تأمل متكرر فى **حركة** التحويل نفسها ونأى متكرر عن تشيىء هذه العلاقة بالتفكير فيها بوصفها **روابط** أو **صلات** معطاة سلفًا. وبذلك، لم تعد كلمة "الانتظار" حاملةً موضوعًا، ولا فعلاً من أفعال الوعى الذاتى. الانتظار مدخل إلى العلاقة بالوجود، تأخذ هى نفسها فى التشكل، فتشترع زمنيةً غير خطية تميز علاقة **الموجود الإنسانى المتعين Dasein** بـــ **الوجود**، على النحو الذى أجملها به، مثلاً، رودولف جاشيه Rhodolphe Gasché حين قال: "وهكذا، لن تكون العلاقة محل تفكير على أساس من ذلك الذى تنتسب إليه (الوجود والإنسان)، بل على أساس الوجود **بما هو** فعل تعالق" (**نهايات الإنسان**، ص ١٤٠). وعلى نحو مماثل، يبدأ هيدجر مقاله "**الاهتمام بـــ'الحد الفاصل'**" باستبعاد كلمة "**الوجود**" بوصفها كلمة تفترض مملكة توجَدُ بصرف النظر عن علاقة الإنسان بها، وفى الوقت نفسه تجعل- على نحو فيه مفارقة- هذا التعالق ممكنًا. "حين يُعْزَى '**التوجه/نحو**' إلى "**الوجود**"، بكيفية يتأسس معها الوجود على 'التوجه/نحو'، يذوب "**الوجود**" فى هذا التوجه" (ص ٨١).

يفترض هيدجر أن مصطلحات مثل "**الوجود**" و"الإنسان" قد سقطت. ولا ينفى الوجودَ تحت علامة كشط (B~~ei~~ng)- الذى يصوغه هيدجر بدلاً من (Being)- تصورَ "**الوجود**" بوصفه قائمًا **بحد ذاته** فحسب؛ بل يصف من خلاله الحدود المتقاطعة فى حركة التعالق نفسه. وبالطريقة عينها، يُستبدل بحركة تجاوز الحدِّ التحولُ الطوبولوجى فى الحد نفسه، من خلال حركة الشطب التى لن تكتفى بتغيير اسم (**الوجود**)، فتجعله نطاق علاقة حرفية؛ بل تستبق أيضًا- بطريقة نظامية- حركة الانعطاف التركيبى التى تتحول من خلالها اللغةُ فى الحوار ("الانتظار"). تشتمل **الحوارية** على "الوجود" بوصفه متعالقًا بنفسه (من حيث هو لغة) عبر تحويل الحد الفاصل تحويلاً طوبولوجيًا.

لقد رأى روبرت موجرو Robert Mugerauer أن الحوار لا يُعَدُّ هو نفسه ممارسة تحويل من هذا النوع؛ بحجة أن "الحوار بأكمله من تأليف هيدجر"[٣٣]. ولعله من الواضح أن هذا الموقف ينكر على الحوارات التى نناقشها هنا شبهها بـــ **فن التوليد السقراطى** Maieutics. غير أنه من الممكن الرد على هذا الموقف من منطلقين: الأول، إن وصف أفلاطون الفكرَ بأنه حوار الروح مع نفسها يتعدد حتى عند المُحَاوِرِ الفرد فى الحوار[٣٤]. وبذلك تكتسب إزاحة مركزية الوعى مزيدًا من التوكيد فى تصور هيدجر عن أن **الموجود الإنسانى المتعين** Dasein حوارى فى وجوده، والمرء لا يمكنه قول وجوده. **الموجود الإنسانى المتعين** Dasein، فى وجود(ه)، لا يوجد مبرر معقول له. ولذا، بصرف النظر عن أسئلة اللغة المعقدة التى هى محل نظر هنا، لم يكد هيدجر يبدأ فى تأييد فكرة التأليف التى يستخدمها موجرو؛ أعنى عرْض فكر الشخص فى قالب خيالى. وثانيا، تُعْرَضُ صورة **منهج التوليد السقراطى** بطريقة فاعلة فى الحوار، كما أنها تشبه الصورة التى يلمح إليها هيدجر حين يكتب فى مفتتح مقال "**الزمان والوجود**" Time and Being (١٩٦٩): "ليست القضيةُ الإنصاتَ إلى سلسلة من الفرضيات، بل القضية على الأصح تتبع حركة فعل العرْض"[٣٥]. وتتناسب صيغة الحوار مع هذه الطريقة فى الانتباه تناسبا ملحوظًا؛ بسبب اقترابها من الدراما. فصيغة الحوار تَستعمل استعمالاً منضبطًا ما يطلق عليه مانفريد فيستر Manfred Pfister الخصيصة الجوهرية التى تميز الدراما؛ ألا وهى **الطابع الإنجازى فى اللغة المؤداة على خشبة المسرح** ("الحوار الدرامى فعل منطوق")[٣٦]. والحق أن جفاف محاورات باركلى Berkeley وهيوم Hume وغيرهما من الفلاسفة، ناتج عن عدم قدرتهم على أن يُضَمِّنوا فى حواراتهم هذا المظهر من اللغة المسرحية أو ينتفعوا به. بينما **تستند** محاورة هيدجر إلى هذا المظهر استنادًا لافتًا، مما يمنح لغته اقتصادًا ودقة محكمة وقوة ذاكرية تشبه- على نحو مثير- دراما الانتظار فى مسرحية بيكيت Beckett: ***فى انتظار جودو*** *Waiting for Godot* (١٩٥٣)[٣٧]. لذا، لا يتأسس **منهج التوليد السقراطى**

maieutics هنا، على فكرة أفلاطون عن التذكر، بل على استدعاء طريقة منضبطة فى القراءة؛ نظرا لأن حركة الفكر **تحدث فى زمن القراءة**. وسيضطر قارئ المحاورات إلى الالتزام بحالة من الانتباه إلى طريق اللغة نفسه انتباها انعكاسيًا، ذهابًا وإيابًا، مما يؤدى إلى إفراغ كلمات بعينها من محتواها المفاهيمى المفترض سلفًا، وهكذا يشارك فى حركة لن تكون اللغة فيها مجرد "فعل" منفرد؛ بل إن هذا "الفعل" مُحَدِّدُ اللغة الوحيد. إنه فعل انفتاح يمكن معه القول بأن "الشكل" و"المحتوى" لا يتمايزان، وأن اللغة تقترب من "فعلـــ"ـــها اقترابًا صامتًا عبر عملية متجددة باستمرار، وبلا نهاية تقف عندها. فالمدرس يقاطع العالم ليحول دون تقييد معنى "الانتظار"، ثم يقاطعه الباحث، وهكذا باستمرار. وفى واقع الحال، يستثمر الحوار عملية إرداف paratactic كالتى يؤكد وجودها هيدجر عند فلاسفة ما قبل سقراط [أى: إتباع جملة بجملة أو كلمة بكلمة من غير أداة ربط تصل بينهما]. ومن ثمّ، يعمل الحوار عند هيدجر بوصفه كيفية فى **التوليد السقراطى**، تتأثر بها قراءته مرة وفى كل مرة؛ فيتجاوز الحوار بذلك حدوده الظاهرة بما هو شكل مكتوب[٣٨]. ويمكن وصف هذه الرؤية بأنها مثالية على أقل تقدير، وهى قضية سوف نعود إليها فيما بعد.

لعله بات من المقرر أن هذه المناقشات القوية تجعل من **الشعر** الهيدجرى Heideggerian Dichtung مظهر لغة لا توجد، أو تتطلب فهمًا مختلفًا تمامًا. وفى الواقع، ينشغل بقية هذا الكتاب بهذه المناقشات. غير أنه قبل الانتقال إلى بلانشو ودريدا، من الضرورى الرد على انتقادين يُوجهان إلى هيدجر، وبصفة خاصة إلى تصوره عن **الشعر** Dichtung. ويبدو أن هذين الانتقادين ليسا دقيقين، غير أنهما يسمحان بإيضاح بعض التمييزات المهمة. يرى الانتقاد الأول أن هيدجر يعيد صياغة موقف رومانسى من اللغة الأدبية. أما الانتقاد الثانى فتتضمنه مناقشة جان فرانسوا ليوتار Jean-Francois Lyotard التى يرى فيها أن ما يطلق عليه هيدجر "**الوجود**" ليس سوى نتيجة من نتائج خواص شكلية بعينها فى الخطاب.

ولنبدأ بالانتقاد الأول: تُغرى الكثير من الوجوه فى الشعر الهيدجرى Heideggerian Dichtung بقراءته على أنه صياغة معدلة من تصور الشعر الرومانسى "Romantic" poetry، طورتها الرومانسية الألمانية. وعلى سبيل المثال، يبدو أن أوغست وفريدريش شليجل August and Friedrich Schlegel قد استبقا هيدجر فى دفاعهما عن العودة إلى التصورات اليونانية. بدءًا، يُفْهَمُ الشعر استنادًا إلى علاقته بالعمليات الإبداعية التى تنتجه (الخيال، والشاعرية بوصفها الإبداع نفسه)، لا استنادًا إلى محتواه أو مطابقته لنماذج متوارثة. ويتم توكيد القصيدة على أساس أنها مجلى من مجالى "قصيدة الذات الإلهية الأولى، التى نحن جزء منها وزهرتها اليانعة" (أوجست شليجل)[٣٩]. وترتيبًا على ذلك، سيتجاوز الشعر الرومانسى- من حيث هو شعر الشعر poetry of poetry - الأنواع الأدبية كلها وقيود اللغة؛ كى يتحدث عن جوهر هذه الأنواع بما هو جوهر العالم نفسه، كما سيتم فهم الفرق بين العمل الفلسفى والعمل الفنى فهمًا جديدًا أيضًا:

> *الأورجانون* الفلسفى هو الفكر بوصفه نتاج الشعر أو ثمرته، الفكر *عمل* (werk) أو *عمل* شعرى... وعلى الفلسفة أن تحقق نفسها، فتكمل نفسها وتنجزها وتدركها، بوصفها شعرًا[٤٠].

وفى الغالب، يتغاضى المعلقون المعاصرون على عمل هيدجر عن الاختلاف بينه وبين تلك المواقف الرومانسية الألمانية، إلى حد أن جيرالد برونز Gerald Bruns- فى دراسته السابقة عن هيدجر بوصفه مؤسس نزعة أورفية رومانسية Romantic orphism يرى أن "الانتماء إلى اللغة يعنى أننا نختفى فى حدث إخلاء السبيل أمام اللغة اختفاءً واعيًا فى المكان، وكأن المشاهدة تنفض بالمشاركة، أو كأن فعل الكلام يتحول إلى فعل إنصات، أو كأن الراقص تجمح به الرقصة"[٤١]. إن فكرة "إخلاء السبيل letting-go" أمام اللغة- كما يصفها برونز-

تعنى الاقتراب على نحو خطير من الاحتفال الساذج بالوحدة بين القارئ والنص، بين المتفرج والعمل الفنى، كما لو أن هيدجر يطور صيغة أخرى معدلة من تجاوز **الرومانسية** لثنائية الذات والموضوع على أرضية مشتركة تجمعهما معًا.

ثمة العديد من النقاط تقترح نفسها ردًا على هذه القراءة **الرومانسية**؛ إذ يكشف عمل هيدجر ***محادثة على الطريق إلى البلدة بشأن الفكر*** عن أن معالجة هيدجر اللغةَ بـــ"إخلاء السبيل" أمامها تقتضى **نظامًا** دقيقًا عسيرًا. فاللغة أثناء الحوار تتعرض لحركة غير مألوفة تزيحها عن تصورات التمثيل والتواصل، بل وحتى عن النشاط الانعكاسى أو الوضعى الذى تُفهم اللغة على أساسه فى العادة. لا يختفى المتحاورون فى حدث اللغة؛ نظرًا لأن مشاركتهم فى الحوار تتطلب عناية خاصة، كما أنها بالضرورة أثر لا ينتهى من آثار النطاق غير التمثيلى المؤثر فى لغة الحوار نفسها. وما دامت اللغة تمحو أيضًا هذا النطاق، فعلى الحوار الذى يمحو نفسَه بنفسه سياقيا أن يجدد نفسَه بنفسه على الدوام. وبطريقة مماثلة، ينبغى ألا نتخذ من تبرير برونز الذى أورده فى دراسته مستندًا، حيث يبرِّز على نحو رومانسى الاختلاف بين الفكر التصورى وكيفية العناية بمطالب **الشعر** **Dichtung**. وبخصوص افتراض اختفاء المفكر وتلاشيه وراء "شق الطريق دون تبرير" يقول برونز: "لقد ابتُدعت الفلسفة لتحول دون ذلك طبعًا" (ص ١٧٣). أما هيدجر فقد قرأ– على العكس من ذلك– فى الفلسفة المتعارف عليها بحد ذاتها تجلىَ الوجود (فى استتاره). ويذكرنا تبرير برونز بثنائية الضرورة والحرية "الرومانسية" التى لا تصمد أمام الشكوك(٤٢). لا يتصور هيدجر العلاقة بين الفكر والشعر على هذا النحو؛ فالحوار يدخل إلى فضاء العلاقة بينهما ويوجب تفاعلاً يتطلب العناية الخاصة نفسها التى يتطلبها **الفكر**؛ فهو يُخلِى نفسَه ليشق طريق **اللغة**، فضلاً عن أن الحوار يقاطع نفسَه باستمرار ليُبْرِزَ الحركةَ التى يكابدها ويعطيها شكلاً، وتنتهى

هذه الحركة بنفسها إلى أن تكون طرفًا فى الحوار أو طريق اللغة الذى يُحَرِّرُه فعلُ التفكير إلى مدى أبعد[٤٣]. وفى الحركة نحو "ذلك الذى يتخذ نطاقًا" يوجد اعتماد تبادلى كامل بين **الشعر** و**الفكر**، وفى الوقت نفسه ينماز أحدهما من الآخر بالضرورة. إن الفراغ الخارج من اللغة شكل من **التراوح**[٤٤]، وكلتا الحركتين أساسيتان لإحداث التحويل الذاتى.

لنرجع، الآن، إلى مناقشة ثانية مع تصور **الشعر** **Dichtung** عند هيدجر. يبدو أن مقاطع قصيدة توملينسون "**قصيدة**" مصممة لإنتاج الحد الأدنى من **الإحالة**. فالحاصل أن تأثيرها يؤكد قدرة اللغة على العرْض أو الإشارة، بينما لا ينعرض لا ولا ينكشف أىُّ شىء سوى فضاء فعل الإظهار نفسه: *"مكان/ نافذة/ تنظر إلى نفسها"*. ومن الممكن إرجاع هذا التأثير إلى ما اقترحه بول دى مان فى كتابه ***أمثوليات القراءة*** *Allegories of Reading* (١٩٧٩)[٤٥] عند حديثه عن هيدجر. ففى أحد الهوامش الطموحة يقترح دى مان أن محلَّ الرهان الحقيقى فى مسألة الوجود عند هيدجر هو "البلاغية" **rhetoricity** أو "بنية فعل التمثيل الشكلية"[٤٦]. ومن ثَمَّ، يتحول تفسير هيدجر لكانط ضد هيدجر نفسه. إن **الشعر** لن يهتم "بالشىء المُمَثَّل وإنما ببنية فعل التمثيل الشكلية فى حد ذاتها، فهذه البنية الشكلية هى وحدها التى تتيح إمكان تمثيل أىِّ شىء"[٤٧].

وثمة مناقشة تشبه إلى حد بعيد مناقشة دى مان اقترحها مؤخرًا جان فرنسوا ليوتار **Jean-Francois Lyotard**، يسعى فيها إلى إعادة صياغة "الاختلاف الأنطولوجى" عند هيدجر ضمن حدود نظرية أفعال الكلام **speech-acts**. ثم قام ليوتار بتطوير هذه المناقشة تطويرًا نهائيًا فى كتابه ***الخلاف*** *The Differend* (١٩٨٣)[٤٨]، وسوف ألجأ أحيانًا إلى اقتباس استشهاداتى بكلامه من عرض موجز لمسائل الموضوع منشور فى موضع آخر[٤٩].

تتعلق صياغة ليوتار الجديدة بكُنْه الأقوال Locutions ("العبارات")؛ وهى تُفهم عمومًا على أنها أفعال كلام، على الأقل تماشيًا مع أغراضى الحالية. يلح ليوتار على الحد الذى عنده لا تكون الأقوال مجرد تعابير تشير إلى تعابير أخرى أو إلى معنى أو مشار إليه، فالأقوال هى أيضًا **أفعال** تحدد ضمنًا موقع قائليها وسامعيها تحديدًا دقيقًا **بوصفهم** قائلى الرسالة ومستمعيها. ومن ثَمَّ، تضع عبارةٌ من قبيل "ستذهب إلى لندن غدًا" المتحدثَ فى موقع السلطة **فى مواجهة** المخاطَب. أما الطريقة التى يتفوه بها الناطقون بأقوالهم اللاحقة فهى إما أن تدعم هذا الموقع **situation** أو تعترض عليه، من قبيل مثلاً: ("بالتأكيد، طبعًا"، أو: "مَن أعطاك حق أن تقول لى ما أفعل"، أو: "أمن المؤكد أنها فكرة صائبة" إلخ). وبهذا الخصوص، لعله من المهم إيراد المثال الذى يضربه ليوتار حيث يضع الأمر أو الطلب فى سياق جديد له طابع هزلى مضحك: "يصيح الضابط: **إلى الأمام!** ويقفز خارجًا من الخندق؛ ثم يصيح الجنود متأثرين: **أحسنت!** لكن لا تتحرك"(٥٠). الأقوال هنا ليست رسائل تنتقل تحديدًا من مرسل إلى مستقبل. فكل قول منها يقدم فى آنٍ عالمًا سياقيًا بتمامه وكماله من الإحالات والمعانى، ويبقى المخاطَبُ والمُرْسِلُ رهن الطريقة التى يُستَقْبَلُ بها القول. لذا، يتموقع كل طرف من خلال القول نفسه- إنْ جاز التعبير- إلى درجة أن المرء لا يقدر على تنصيب المتكلم بوصفه أصل القول ومصدره، فالحاصل هو العكس على الأصح:

> **إن العبارة ليست رسالة تنتقل من مرسل إلى مستقبل ينفصل عنها. فكلاهما يتموقع أو يُوضع فى العالم الذى تقدمه العبارة، كذلك مرجعها ومعناها. إن فعل التقديم أو العرْض فى العبارات من حيث هى رسائل هو ما تفعله العبارة**(٥١).

طبقًا لهذه المناقشة، ليس الأمر أو الطلب (بما هو قول إنجازى) فى أصله أمرًا **بسبب** سلطة قائله، بل يمتلك قائله السلطة بقدر ما **يلعب** كلامه **دور الأمر**. ومرتبةُ القول من حيث هو أمر وظيفةُ ارتباطه بقول آخر يضعه فى سياق.

بعد ذلك، يتقدم ليوتار ليُخضع مبدأ **العرْض أو التقديم presentation** هذا، من خلال الأقوال، لحركة الفكر التي هي- إنْ جاز القول على سبيل التوسع- على حال يشبه نظرية الأنماط **theory of types**. ومدار الإشكال هنا محاولة إدراك نشاط العرْض أو التقديم في أيّ قول، ولا يتمكن المرء من هذا الإدراك إلا عن طريق قول آخر **يجعل** القولَ الأولَ موضوعًا له:

> **إن التقديمَ أو العرْضَ الذى تشتمل عليه عبارة ما غيرُ معروض فى العالم الذى تقدمه العبارة. إنه بلا سياق يوضع فيه. وجملة أخرى يمكنها أن تعْرضه أو تقدمه فى عالم آخر، وبذلك تضعه فى سياق**(٥٢).

يوضح ليوتار هذه العلاقة بين الوضع والمحو أثناء شرحه تأمل أرسطو عن الزمن كما يوجد في كتابه ***الطبيعة*** *Physics, IV*(٥٣). يقابل ليوتار بين **المعضلة** المبدئية المتعلقة بحالة الآن أو اللحظة وتعريف أرسطو النهائي للزمن بأنه عدد الحركة من جهة الـ"قبل" والـ"بعد"؛ بمعنى أنه يرى فكرتنا عن الزمن ناجمة عن قياس التغير الفيزيقي.

وها هي ذي **المعضلة** الأولى التي تُعَدُّ في أساسها بروفة لإحدى مفارقات زينون **Zeno** المشهورة المتعلقة بالمكان والزمان. تنشأ تلك **المعضلة** من محاولة التفكير في الزمان على أساس الآن **(nun)**؛ أيْ بوصفه سلسلة من الآنات أو اللحظات الحاضرة يعقب بعضها بعضًا. وينطوي هذا التفكير على نتيجة غريبة تستبعد الزمني استبعادًا تامًا: طبقًا لزمنية الزمان، لا يمكن التواجد في الآن نفسه؛ إذ بقدر ما يزول الآن يفسح الطريقَ لآن آخر. ولا توجد متتالية من الآنات المنفصلة تقدم أيَّ شيء كنموذج الزمن. أما مفارقة زينون المتعلقة صراحة بالزمن، ألا وهي مفارقة "السهم"، فتمضي على النحو الآتي: يرى زينون أن السهم في حركته لا بد أن يكون في حقيقة أمره ساكنًا دومًا. فالسهم في تحركه من نقطة إلى أخرى يشغل في

الهواء حيزًا يعادل طوله، ولا بد **عند هذه اللحظة** أن يكون السهم غير متحرك. لذا، لا يمكن تصور الحركة لأن تصورها يستلزم **أمدًا**، ولم تعد اللحظة قيد الاعتبار. وينطبق ذلك بالضرورة على **كل** لحظة. وعليه، لا يوجد موضع يقال عنده إن السهم يتحرك. الحركة أيضًا لا تحدث، أو تحدث بطريقة ما **بين** لحظة وأخرى، أىْ تحدث فى اللازمن. وقد استخدم زينونْ- تلميذ بارمنيدس **Parmenides**- هذه الحجةَ لإثبات أن الزمن والتغير غير حقيقيين وأن كل ما يوجد حقًا هو "**الواحد**". وكانت مشكلة أرسطو إيضاح الموضع الذى تكون الحجة عنده زائفة.

وتُعيد مناقشة ليوتار صياغة حلِّ أرسطو بلغة نظريته عن الأقوال وثنائية التقديم أو العرْض **Presentation** والوضع فى سياق **Situation** . "الآنْ هو على وجه التحديد ما لا يحتفظ بنفسه"[٤٤]. وعلى هذا، يمكن تَمَثُّلُ اللحظة- التى لا توجد بأىِّ معنى من معانى الوجود الحاضر- وفق نموذج **التقديم أو العرْض** عند ليوتار الذى لا يمكن تمثيله فى الحركة نفسها دون أن يُطْمَسَ أو **يُوضَع فى سياق**. هكذا، **لا يُقَدَّمْ** أو يُعْرَضْ حدوثه؛ فهذا الحدوث غير الحادث- إنْ جاز التعبير- يفترض بالتبعية أيضًا تصور هيدجر عن **البُدُوِّ الجديد**(*) **Ereignis** بما هو "الحدث" **event**

(*) لسوء الحظ تمضى عبارة كلارك التى يشرح بها كلمة ايرايغينيس Ereignis عند هيدجر بمقتضى الفهم السائر للكلمة الألمانية الذى يراها تعنى الحدث event. وقد أبقينا على شرح كلارك كما هو. واهتدينا إلى ترجمة الكلمة إلى "البدو الجديد" بترجمة الشارح الفلسفى القدير محمد الشيخ، ويمضي شرحه على النحو الآتي: "ما يثير اهتمام الناظر، أن هايدغر لم يختر للدلالة على "البدو الجديد" أو "الإصباح" لفظًا يونانيا، وإنما اختار لفظًا ألمانيا، هو لفظ "الإيرايغينيس" (Ereignis). وهذا الاسم مأخوذ من فعل (Er-eignen) الذى اشتق بدوره من (Er-aügen) بما هو أفاد دلالة "التملك". ما يوحى بأن "الإيرايغينيس" يفيد معنى "تملك مزدوج" أو "انتماء مثنى متبادل"، وذلك بحيث تتملك الكينونة كنه الإنسان، ويتملك الإنسان كنه الكينونة، وينتمى الواحد منهما إلى الآخر، فى إطار "انتماء متبادل"، أو قل: "تنام": كلاهما مُتَملِّكٌ لا يحقق نفسه إلا بالتخلى عن ملكه لغيره، أو هو لا يملك نفسه إلا بتركها لغيره أو تمليكها له، أو هو لا يتحقق التحقق إلا بالانتماء إلى السوى". وعليه، "فقد تحقق، أن ما يعبر عنه "الإيرايغينيس"، هو معنى آخر غير معنى "الحدث" الذى طالما نقل إليه هذا اللفظ. ولئن كانت ثمة "أحداث"، وثبتت وصحت، فإن "حدث الأحداث" هو الكينونة ذاتها؛ فهى الحدث الجسيم. وهذا ما ينساه الناظرون إلى الأحداث. ذلك أن "حدث الكينونة"، أو قل: "بُدُوّها" أو "تبديها" (Ereignis des Seins)، إن صح هذا التعبير واستقام، هو الحدث الأكبر، لأنه بلا كينونة لا شيء ثمة يكون، ولا حدث يطرأ، ولا كائن يحدث. ولذلك، فإنه لزم التخلى عن الدلالة الجارية لمفهوم "الحدث"، وذلك حين التعبير عن "التمالك" أو "التنامى" الحادث بين الإنسان والكينونة". انظر زيادة تفصيل: محمد الشيخ، ***نقد الحداثة فى فكر هيدجر***، ص ٦٨٦، وما بعدها، (سبق ذكره فى التقدمة).

الذى يهب الوجود مع أنه هو نفسه لا يوجد. ويُعَدُّ كل عرْض- أو كل لحظة مفهومة على هذا النحو- حدوثًا فريدًا للوجود هناك لا يُوضع فى تصور أو مفهوم، وانسحابه أصيل فيه. وثانيًا، يزيد ليوتار فيقابل بين **المعضلات aporias** المتعلقة باللحظة وتعريف أرسطو **النهائى** للزمن بأنه "عدد حركة". فهذا التعريف يُفهم على أنه مثال على مجال الأقوال **وهى موضوعة فى سياق**. فى هذا النموذج، تبقى اللحظات بل **وتتموضع** فى علاقة بعضها بعضًا على امتداد سلسلة خطية؛ أىْ بما هى مرجعيات وصف أكثر إحاطة، وعلى وجه التحديد يُعَرَّفُ الزمن بأنه قياس التغير.

إن المعنى الضمنى فى ثنائية ليوتار، **التقديم أو العرْض والوضع فى سياق**، مفاده أن الاختلاف الأنطولوجى ناتج بتأثير كُنْه الأقوال وماهيتها. فما من عرْض أو تقديم يمكن تصوره دون حركة تمحوه، فتجعله موضوع تقديم أو عرْض آخر، وهكذا. ويواصل ليوتار قائلاً إن الوجود- بطريقة مماثلة- لا يعْرض نفسه أو يقدمها إلا بوصفه موجودًا متعينًا، ومن الضرورى فى الوقت نفسه فهم الزمن. لا الموجود المتعين نفسه، بوصفه الحجاب أو الانسحاب عينه أثناء حركة التجلى (اللاتجلى) **بما هى** موجود متعين:

> يمكن تسمية العرْض المتضمن باسم الوجود ... فالعرْض المعروض بوصفه لحظة فى عالم العبارة [يعنى: الممحو بوصفه عرْضًا] هو: الوجود من حيث هو وجود ما. غير أن هذه العبارة نفسها تتضمن عرْضًا غير معروض(٥٥).

وعلى هذا، يُعَدُّ **الوجود** إشكالاً متولدًا عن بنية التمثيل عينها. إن "**الوجود**" اسم آخر لما يسميه دى مان "بنية فعل التمثيل الشكلية"، وهو مفترضٌ سلفًا فى أية محاولة لإدراكه ومحذوفٌ منها فى آنٍ معًا(٥٦). إنه الوهم الخادع الذى لا يُفْتَرَضُ وجوده

إلا نتيجة العلاقة غير المتكافئة بين التقديم أو العرْض **presentation** والوضع فى سياق **situation**.

يوجد الكثير مما يُراهن عليه فى بعض مؤديات مناقشة ليوتار بخلاف ما يبدو منها للوهلة الأولى. إذا كانت اللغة من حيث هى "تقديم أو عرْض"، واللغة من حيث هى "وضع فى سياق"، لا يتكافآن حقًا، وإذا كانت اللغة لا "تقول"- إنْ جاز التعبير- "فعلَها" الخاص، فعندئذ لن تغدو معظم أعمال هيدجر وحده لغوًا، وإنما أيضًا نصوص بلانشو ودريدا التى يتناولها هذا الكتاب. إن بلاغة **الشعر** **Dichtung** المزعومة تهتم تحديدًا بالكيفية التى "تتكلم" بها القوة الأساسية فى اللغة ضمن حدود عالم ذلك الذى يجعلها ممكنة (انظر: **ما ندعوه تفكيرًا**، ص ١٨٦)، ويصادق مشروع بلانشو ودريدا- كلٌّ بطريقته- على ذلك.

يقترح التحليل المتأنى لمناقشة ليوتار أمرين: الأول، تبدو نظريتُه عن الأقوال **theory of locutions** فى عديد من جوانبها إعادةَ صياغة لمناقشة هيدجر، وتسند هذه النظريةَ معرفةٌ واسعةٌ بالفلسفة التحليلية. غير أن محاولته وضع هيدجر فى سياق- وهذا هو الأمر الثانى- تنطوى على تبسيطات لا تصمد طويلاً. ولكى نبرهن على هذين الأمرين أقترح العودة إلى النص الذى قدمته سابقًا مثلاً على **الشعر** **Dichtung** عند هيدجر؛ ألا وهو قصيدة توملنسون "**قصيدة**". فلنعد إلى افتتاحية القصيدة مرة أخرى:

مكان/نافذة/تنظر إلى نفسها

ثمة سؤال يطرح نفسه فورًا على ليوتار. كم عدد الأقوال التى يتعامل معها المرء فى هذه الكلمات الخمس؟ قول فى كل سطر؟ أم قول لإجمالى المقطع نفسه أم شيء بينى؟ لا يقدم كتاب ليوتار ***الخلاف*** أية إجابة عن هذا السؤال. فليوتار يتحدث على طول كتابه عن الأقوال التى تُعدّ منفصلة بعضها عن بعض. أما فى هذه الكلمات

الخمس فأين ينتهى قول وأين يوجد موضع انمحاء- إنْ كان يوجد مثل هذا الموضع- العرْض الأول من خلال عرْض آخر؟ أعتقد أن الإجابة انطلاقًا من كتاب *الخلاف* مؤداها أن عدد الأقوال هنا لن يحدده إلا قول آخر (أثناء شرح القصيدة أو التعليق عليها) سيضع القول (أو الأقوال) فى سياق، وهكذا يتقرر عددها على أساس ما تمليه (وينبغى هنا الانتباه إلى تطابق ذلك مع وصفِ أرسطو الزمنَ). ومهما يكن، لنفترض أن التأثيرَ الذى تُولِّدُه السطور الافتتاحية من قصيدة "**قصيدة**" نوعٌ من التأرجح بين ظاهرتى الانكشاف/الاستتار، فإن السؤال الآتى يطرح نفسه: هل توجد صيغة قول بعد هذه السطور تتطابق مع فكرة هيدجر عن إخلاء السبيل أمام اللغة كى توجد **letting language be**؟

الحق أن ذلك سؤال قديم عن اللغة الشارحة. وأما عن ليوتار، إذ لا يوجد عنده وصف شامل للغة شارحة تجعل كلية اللغة موضوعًا لها، فيشتغل الفرق بين اللغة واللغة الشارحة- دومًا- فى مناقشته على نحو أكثر مكرًا ورهافة. وتحتفظ التفرقة الجوهرية بين العرْض أو التقديم والوضع فى سياق بكل من المنع التبادلى والاختلاف القائم بين اللغة واللغة الشارحة. وفى واقع الحال، يُكثِّرُ ليوتار هذا الفرقَ ويُضاعفه، فتغدو الحركة بين القول والقول الشارح- من وجهة نظره- لغة دائبة الحركة. أما دريدا حين يتبنى هيدجر تبنيًا مشروطًا، فيحاجج بأن اللغة فى "كُنْهِها لا تظهر من خلال أية لحظة سوى لحظة اللغة عينها، فتُسَمِّيها وتقولها وتهبها للتفكير فيها والحديث عنها". ليست اللغة سلسلة مفتوحة الأطراف من الأقوال (قياسًا على المجموعات الرياضية **mathematical sets** ذات العلاقات التضمينية المتبادلة)، وإنما- على الأصح- "تتحدث اللغة بنفسها عن نفسها، وذلك أمر يختلف تمامًا عن التكرار المرآوى الانعكاسى"[٥٧]. فالحال هو حال تحويل لغوى بلا لغة شارحة (انظر: *انحاء*، ص ٥٧).

ويكشف التحليل الدقيق لنص "**قصيدة**" عن أن أىّ فرق بين اللغة واللغة الشارحة- مهما كانت ضآلته- يصير حشوًا عند ترتيب الكلمات ترتيبًا أعقد من أن يتكيف معه ليوتار. "*مكان*": إن الأثر الذى تخلفه هذه الكلمة- حاليا فى ذلك من حال العنوان نفسه ("**قصيدة**")- هو أثر أدنى درجات التحديد والوضوح. فالكلمة لا تحدد شيئًا، بل وتعلن صراحة عن غياب المحتوى؛ إنها لا تعلن إلا عن مكان. لذا، تغدو الكلمةُ الثانية- سلفًا- أوقعَ فى الوصف والتخصيص منها فى الأحوال العادية. ولو استخدمنا مصطلحات ليوتار، فإن العرْض أو التقديم الحاصل فى السطر الأول لا بد أن يفقد إبهامه من خلال الكلمة الثانية التى تضعه فى سياق. إذ يصير الفراغ التقريبىُّ فى كلمة "مكان" شفافيةً "ذات بعدين" تحملها كلمة "نافذة". ثم مرة أخرى، يبدو المحتوى المقدم صفرًا أو لا شىء فى الواقع، كما لو أن شاغل خشبة المسرح الوحيد هو الخشبة نفسها وبنية عرْضها.

"*مكان/نافذة/ تنظر إلى نفسها*": "النافذة"- من حيث هى وسيط- لها جانبان وحدود واضحة (داخل وخارج، مُلاحِظ وملحوظ) تتحول فى السطر الثالث إلى بُعْد ينطوى على "عمق" غير مستقر منزوع المركز. فتحقق كلمة "نافذة" نوعًا من العودة إلى الانفتاح فى كلمة "مكان"، ولكنها فى الوقت نفسه تُعقِّدُ على نحو معتبر بنيةَ هذا الـــ"مكان"، كما لو أن هذا الـــ"مكان"- إنْ جاز القول- يوجد "داخل" نفسه، ولا بد من الاعتراف بأن هذا التفسير يَلْقَى **تعاطفًا** واضحًا، حتى وإنْ بدا لغوًا على المستوى الفكرى التصورى. ويكاد تأثير السطر الثالث ("تنظر إلى نفسها")- من ثمَّ- يكون تأثيرًا انعكاسيًا؛ لأن كلمة "نفسها" لا تعنى سوى الحركة الغريبة الموصوفة هنا. فضلاً عن أن مصطلح "وسيط" غير ملائم هنا ما دامت كلمة "مكان" هى نفسُها وسيطُ السطر الأخير وموضوعُه (المبهم) فى آنٍ معًا. فهى توحى **بشىء ما** متوسط، شىء يقع موقعًا "بينيًا"، وتقريبًا لا يوجد مثل هذا الشىء فى هذه الحالة. إن **الشاعرية** المتحققة فى نص "**قصيدة**" ليست- من ثمّ- تقديمًا أو

عرْضًا ممحوًا عند نهاية كل سطر وبداية سطر آخر، وإنما هى- على الأصح- **العلاقةُ** نفسُها التى يؤثر عبرها كلُّ سطر فى الآخر ويقوِّضه فى آنٍ، على الأقل من زاوية عملية التمثيل الواضح. لذا، **يحرص** السطر الأخير على تجديد إبهام السطر الأول، ويزيد من هذا التأثير المقطعُ الثانى:

مكان/ نافذة/ تنظر إلى نفسها//

يتواجهان/ كلاهما و/كل طريق

ينجم موطن الضعف فى نظرية ليوتار عن تبسيطِه الزائدِ الكيفيةَ التى يصف بها هيدجر الحدث الخصوصى الفريد فى الشعر وهو يؤثر فى اللغة. إن **البُدُوَّ الجديدَ** Ereignis لا يعنى ظهور تقديمات أو عروض جديدة باستمرار يمحو كل منها الآخر أو يحدده أو يضعه فى سياق على نحو استعادى ("**الوجود** بما هو وجود" طبقًا لصياغة ليوتار الجديدة). **البُدُوُّ الجديدُ** هو علاقة اختلاف ذاتى مستمرة بين شىء وآخر، بين التقديم أو العرْض والوضع فى سياق، يكتب هيدجر:

> **لا يعنى الحدث الخصوصى الفريد إنتاج أمر آخر غيره، ذلك أن تقبل العطاء بعطائه البادى علينا بمفرده لَهو ما يعطينا "الكائن"؛ وحتى الوجود نفسه يقف محتاجًا لنيل نصيبه من هذا العطاء بوصفه حضورًا (*على الطريق إلى اللغة*، ص ١٢٧).**

ليس **الشعر** Dichtung طرفًا فى الاختلاف الأنطولوجى (الوجود/الموجود)، وإنما هو الشق الفاتح rift (Riss) أو التعالق فى هذا الاختلاف نفسه. وعلى هذا، تُعَدُّ صياغة ليوتار للكُنْه المزدوج فى الأقوال (التقديم أو العرْض/الوضع فى سياق) تجسيدًا للاختلاف الأنطولوجى لا يمكن الجزم بسلامته. فالاختلاف الأنطولوجى- بوصفه ذلك القول الذى يربط (العالم بالشىء والشىء بالعالم) فى فعل تخالفهما- يُعَرَّفُ من جديد بمصطلحية ليوتار بأنه **لعبة** الأقوال أو **حركتها**.

وما يثير الدهشة أكثر من هذا أن نجد ليوتار يُدْرِجُ **البدوّ الجديد Ereignis** عند هيدجر في معالجته قولَ أرسطو عن الزمن؛ كما لو أن هذا القول لم يكن موضوع نقد جذري منذ كتاب هيدجر ***الوجود والزمان*** (١٩٢٧) حتى مقاله **الزمان والوجود** (١٩٦٩). إن **البدوّ الجديدَ** لا يعني تنامي التقديمات أو العروض تناميًا مستمرًا بينما يمحو أحدها الآخر. إذ لا يوصف **البُدُوّ الجديدُ** بمقتضى نموذج **خطي** سواء كان تصاعديا أم تنازليًا؛ حيث لم يهتم مقال **الزمان والوجود إلا بتعدد أبعاد** بنية فعل الحضور. ولا مفر من وضع النموذج الخطي الذي يقدمه ليوتار كاريكاتوريًا إلى جوار هذه الزمانية المعقدة، ولا محل هاهنا للانزعاج من عمل مقارنة بينهما. فقد يكفي القول بأن تعاقب الأقوال خطيا، عليه أن يفسح المجال لفعل الجذب متعدد الأبعاد في مواجيد الزمان التي لا يفي بها تمامًا هذا النموذج الخطي.

يرى ليوتار أن التقديم أو العرْض ينجح حين ينمحي من خلال وضعه في تقديم أو عرْض آخر، وهكذا تباعًا. ومهما كان الأمر، أوليست هذه الحالة هي حالة كلمة "مكان" في نص "قصيدة"، فهي تتخذ أو تضع التقديمَ "نافذة"– على الأقل– بقدر ما تضع كلمةُ "نافذة"– بما هي تعبير وصفي– كلمةَ "مكان"، **مع أن كلمة "مكان" تسبق كلمة "نافذة"**؟ إن حركة التعالق نفسها بينهما أو بين "وجهات" عديدة حركة لاعبة في ثنايا نص "قصيدة"، كما أنها لاعبة على طول أيّ تحيين لتصور **الشعر Dichtung**: "يتواجهان/ كلاهما و/كل طريق"(٥٨) ولا يمكن إعمال الفرق بين القول والقول الشارح إعمالاً كاملاً هنا. غير أنه بالاستناد إلى هيدجر، يشترع **فعلَ الحضور** في اللغة البنيةَ المركبة التي تنطوي عليها الزمانية. **الشعر** هو **فعل جذب** مواجيد الزمان نحو زوال حجاب العالم والشيء وجلائهما. لذا، لا غرابة في أن يصف هيدجر **الشعر** طبقًا لتصور ما عن "الإيقاع"؛ الأمر الذي يؤكد **زمانيته**(٥٩). فاللغة تتجاوب مع كُنهها الشعري التجاوبَ الذي يجعل تدفقها يُرَجِّعُ صدى **القول**

باختصاصها البدنى. وعلى سبيل المثال، يغدو "تَخَلِّى" جورج "تحويلاً للقولى إلى صدى قول يمكن التعبير عنه، صوته مسموعٌ بالكاد، شبيهٌ بأغنية"(٦٠).

إن تصور "الإيقاع" الذى يقدمه هيدجر بخصوص شعر تراكل **Trakl** تصور جديد بالطبع، ويُفهم أفضل ما يُفهم بوصفه صيغة حوارية. وعن المكانة الشعرية التى تحتلها أعمال تراكل، و**الاختلاف** الذى يحدد العالم المؤثر على امتداد شعره، يكتب هيدجر:

> انطلاقًا من موقع الجملة تنشأ موجةٌ تُحَرِّكُ فى كل لحظة قولَه بما هو قول شعرى. والموجة فى ارتفاعها بدلاً من أن تترك خلفها المكان الذى بدأت منه، تجعل كل حركة يتحركها القول تنساب عائدة إلى نَبْعها الخفى مرة أخرى(٦١).

ولنختم الآن بالإشارة إلى أن إعادة صياغة ليوتار للاختلاف الأنطولوجى تُوَظِّفُ مناقشةَ هيدجر عن اللغة بسبل من التوظيف طريفة؛ الأمر الذى يفتح بعض الفقرات الرائعة عنده على الفلسفة التحليلية. غير أن ليوتار يُبَسِّطُ أفكارَ هيدجر تبسيطًا غير مقبول. فلا يقدم كتابه ***الخلاف*** نقدًا لمفهوم هيدجر عن **الشعر** كما كان قد وعد.

هوامش الفصل الأول

(١) بخصوص أوجه الشبه بين هيجل وهيدجر، انظر:

Jacques Taminiaux: Le dépassement heideggérien de l'esthétique et l'héritage de Hegel, in *Recoupements* (Brussels: Ousia, 1982), pp. 175-208.

(2) *An Introduction to Metaphysics*, trans. Ralph Manheim (New Haven: Yale University Press, 1959), pp. 99-104.

(3) Sending: On Representation. *Social Research*, 49 (1982), pp. 294-326, 302.

(٤) مع أن هيدجر يكتب كثيرًا عن "التمثيل" representation فإن كلمة *mimesis* (= محاكـــاة) أقل بروزًا عنده. ألا وقد مايز هيدجر بين معنيي كلمة *mimesis* حين تكلم عن الفـــن عنـــد أفلاطون. ثم في المجلد الأول من أعماله الكاملة الذي يحمـــل عنـــوان *Nietzsche*، يـــرى هيدجر أن كلمة *mimesis* لا يمكن فهمها بمعزل عن تجربـــة الأليثيـــا *aletheia* (= زوال الحجاب أو الانجلاء بعد استتار، أو الانكشاف). ويمكن إعادة قراءة الـــسمعة الـــسيئة التـــي يلصقها أفلاطون بالشعراء على ضوء هذه التجربة. إن كلمة *mimesis* لا تعني "النـــسخ" أو "التقليد" على نحو ما تفرضه العلاقة الخارجية السطحية بين الأصل والصورة، وإنما تعنـــي الطريقة التي يظهر بها ما هو أصلي أو يَعْرِضُ نفسه بهـــا، وبـــذلك يتميـــز معنـــى كلمـــة mimesis عن أيّ مفهوم حديث (غير يوناني) عن التمثيل representation.

يرى أفلاطون- طبقًا للقراءة السائرة- أن الفن يبتعد ثلاث مرات عـــن الواقـــع. أولاً، يـــأتي الشيء من خلال **الفكرة** أو **المثال**، وهذه الأشكال الفكرية التأملية غير الحسية هي التي تشكل الكُنه الجوهري في العالم. أما المرة الثانية فهي ما ندعوه "تقليـــد" imitation أو "محاكـــاة" mimesis الأفكار من خلال الموضوعات في العالم، كالمنضدة أو المنزل على سبيل المثال. ثم أخيرًا يحاكي الفنان محاكيات **المثال** هذه، منتجًا أشباهها بالكلمات أو الرسم؛ فما ثمـــة إلا ظلال الظلال.

ويعطى هيدجر صياغة بسيطة لحجته المقابلة من خلال تأمله فى كلمة مثال *idea*. طبقاً لاستراتيجيته العامة فى تجديد أو بعث علم الظهور أو الظاهراتية عند اليونان الأقدمين. ففى My Way to Phenomenology (١٩٦٣) ضمن كتابه *Time and Being*, trans. Joan Stambaugh (New York: Harper & Raw, 1972), pp. 74-82، يكتب هيدجر: "كان أرسطو - وكذلك الفكر والتجربة اليونانية بأكملها - يفكر على نحو أصيل فى ما يحدث لظاهراتية أفعال الوعى التى هى عبارة عن تجلية الظاهرة لنفسها - كان يفكر فيهما بوصفها أليثيا aletheia (= انجلاء، انكشاف من بعد الستر وزوال الحجاب). وتبرهن البحوث أو التحقيقات الظاهراتية التى ينعاد اكتشافها بوصفها موقفاً يدعم الفكر على الخاصّة الأصيلة فى الفكر اليونانى، إن لم تكن خاصّة الفلسفة بما هى فلسفة" (ص ٧٩).

وترتبط كلمة idea عند اليونان بمعنى فعل "الرؤية" to see. فهى لا تتضمن معنى "الشكل" أو "الماهية" بالمعنى المعتاد بل هى "ظهور نحو الخارج". فلكى يكون أىّ شىء ما يكونه لا بد أن يعرض - من خلال "مثاله" idea - ما يكونه. فإذا كان السرير يُدرَكُ على أنه سرير فذلك لأنه يشترك مع أسرّة أخرى فى تجلية مثاله، من خلال هيئة الخشب والمواد الأخرى الداخلة فى صنعه. السرير محاكاة *mimesis* لا بمعنى أنه نسخة بل بمعنى أنه هيئة تجلى المثال. والأكثر من هذا، ليس الفن ظل الظل بل هو هيئة محاكاة ألطف تعرض المثال، لذا من الممكن القول بأن "الظهور المتخارج" للأسرّة يتجلى من خلال الرسم والكانافاه.

وعلى طول هذا الكتاب - مهتدياً بتحليل دريدا فى مقاله The Double Session (*Dissemination*, pp. 175-286) - أطبّق هذا التصور الظاهراتى على تحليل الشعر *Dichtung* من وراء قراءة خاصة لأفلاطون. ويجد هذا الإجراء - فيما آمل - تبريره من خلال مجموع المناقشات التى تجعله ممكناً دون الوقوع فى تبسيط زائد. كما أنه يسمح برسم حدود أهمية مناقشة هيدجر الخاصة بكُنْه التمثيل والتعبير الشعرى. وفى الوقت نفسه يسمح - أيضاً - بتسليط الضوء على الانزياح المعتبر عن هذين التصورين، أىْ الشعر بما هو تمثيل وتعبير.

كما أننى أستشكل ادعاء فيرونيك فوت Véronique Fot بأن "دريدا يسلم جدلاً بأن التمثيل صورة وضعية" "Representation and the Image: Between Heidegger, Derrida and Plato", *Man and World*, 18 (1985), pp. 65-78, 66.

(٥) إن الرجعــة *Kehre* – التى من الممكن تعريفها بأنها رفض أن تبقى الفلسفة قاعــدة التفكيــر وأصله – تظل مسألة خلافية فى دراسة هيدجر؛ نظرًا لأنه يمكن بدءًا التساؤل عن مدى نجاح هيدجر فى تجنب طرائق الفكر القاعدية أو الأصلية. انظر:

Herman Rapaport: *Heidegger and Derrida: Reflections on Time and Language* (Lincoln, Nebr.: University of Nebraska Press, 1989), pp. 9-14.

(6) See also Rodolphe Gasché, *The Tain of the Mirror: Derrida and the Philosophy of Reflection* (Cambridge, Mass. And London: Harvard University Press, 1986), p. 85

(7) Joseph J. Kockelmans, ed., *On Heidegger and Language* (Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 1972), p. xiii.

(8) Kockelmans, Language, Meaning and Ek-sistence, in ibid., pp. 3-32, 9.

(9) Ibid., p. 28.

(١٠) وعلى الرغم من تبسيطية هذه المثال فإن شيئًا من هذا "العرض" يمكن أن يُقَدَّم بوصفه عدم قدرة اللغة الشعرية على تناول السلب. فثمة قصيدة قصيرة – ألا وهى قصيدة "حدث" Event (١٩٧٢) – تستثمر هذا العجز، من ديوانه *المكتــوب علــى المــاء* *Written on Water* (Oxford: Oxford University Press, 1972), p. 38.

لا شىء يحدث/لا شىء//قطرة ماء تتناثر فى صمت/غلالة تنــداح//وأمــام هــذا المكــان المهجور/طائر/ لعله يُغَرِّدُ بلا مبالاة/ ولا طائر يُغرِّدُ.

ومع أن الطائر يُغرِّدُ، ففى الوقت نفسه "لا طائر يُغرِّدُ". فثمة شىء ما يظهر فى اللغة لا يتأثر بشاعرية "لا". هاهنا، تظهر صورة بدائية من تصور هيدجر المعقد عن الشعر Dichtung.

(11) Heidegger: The Origin of the Work of Art (1935-6). *Poetry, Language, Thought*, pp. 17-81, 74.

(١٢) بخصوص رأى هيدجر القادح فى كثير من الأعمال الفنية والأدبية الحديثة، انظر:

Only a God Can Save Us, *Der Spiegel's* interview with Martin Heidegger, trans. Maria P. Alter and John D. Caputo, *Philosophy Today* (Winter 1976), pp. 267-84, 283-4.

(١٣) "الشاعر الأعلى شاعرية- المُحَرِّرُ قولَه (بمعنى: المنفتح أكثر والمتأهــب لغيــر المتوقــع اللامنتظر- هو الذى يُخضِعُ ما يقوله بصفاء أكبر للمجاهدة فى ســبيل الإنــصات الأبــدى، والأكثر من هذا أنه ينأى بقوله عن أن يكون عبارة خبرية تقريرية" (*Poetry, Language, Thought*, p. 216).

(١٤) فى وصف مهم لفكرتى "العالم" و"التعالى" عند هيدجر فى طــوره الأول، يقــول جابرييــل مازكين Gabriel Matzkin إن هيدجر "يضع تمييزًا حادًا بين المعنى والوجود الفيزيقــى. فسيرورة المعنى متعالية على الموجودات فى حدودها. ويعنى تعالى سيرورة المعنى هذه أن الموجودات مفهومة قبل أن يتم تأويلها. فالتأويل يفترض سلفًا ارتباط الموجــودات بفاعليــة تؤطرها... ترادف الفهم وتمثل شرطًا ضروريًا لوجودنا فــى العــالم علــى حــد ســواء". "Heidegger's Transcendent Nothing", in *Language of the Unsayable: The Play of Negativity in Literature and Literary Theory*, ed. Sanford Budick and Wolfgang Iser (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, (1989), pp. 95-116, 100).

(15) Joseph Kockelmans: *Heidegger on Art and Art Works* (Dordrecht: Martinus Nijhoff, 1985), p. 164.

(16) David Krell: "The Wave's Source: Rhythm in the Language of Poetry and Thought" in *Hiedegger and Language: A Collection of Original Papers*, ed. David Wood (University of Warwick: Parousia Press, 1981), pp. 25-50.

(17) Alvin H. Rosenfield, "The Being of Language and the Language of Being: Heidegger and Modern Poetics", *Boundary 2*, 4, no. 2 (1976), pp. 535-57, 546.

(18) Henri Birault: "Thinking and Poetizing in Heidegger", in *On Heidegger and Language*, ed. Joseph Kockelmans, pp. 147-68, 153.

(١٩) انظر على سبيل المثال ممارسة هيدجر فى مقال:
"Science and Reflection" in *The Question Concerning Technology and Other Essays*, trns. William Lovitt (New York: Harper & Row, 1977).

ويعطى "حوار عن اللغة" امتيازًا مماثلاً لليابانية بما أنها لغة غير أوربية.

(20) Philippe Lacoue-Labarthe, *Heidegger, Art and Poetics*, trans. Chris Turner (Oxford: Basil Blackwell, 1990).

(٢١) انظر أولاً:

Derrida: *Of Spirit: Heidegger and the Question*, trans. Geoffrey Bennington and Rachel Bowlby (Chicago, Ill.: University of Chicago Press, 1990).

ثم ثانيا:

Véronique Foti, "The Path of the Stranger: On Heidegger's Interpretation of George Tarkl", *Review of Existential Psychology and Psychiatry*, 17 (1986), pp. 223-33.

(22) Charles Tomlinson, "Poem", in *Written on Water*, p. 31.

(٢٣) إن كان ثمة "تأويل" يتعلق بالشعر *Dichtung* فلا بد أن يتميز تميزًا واضحًا عن "الهرمنيوطيقا"، بما فيها عمل هانز جورج جادامر. انظر عزل جان لوك نانسي Jean-Luc Nancy عمل هيدجر عن أيّ بحث هرمنيوطيقي عن المعنى في:

Le partage des voix (Paris: Editions Galilée, 1983), especially pp. 13-49.

(24) See Nancy, *Le partage des voix*, p. 30.

(25) Birault, "Thinking and Poetizing in Heidegger", pp. 147-8.

(26) Philippe Lacoue-Labarthe, "Poetique et politique", in *L'imitation des modernes: typographies II* (Paris: Editions Galilée, 1986), pp. 175-200, 194.

(٢٧) بخصوص "التجربة" عند هيدجر، انظر:

Robert Bernasconi, *The Question of Language in Heidegger's History of Being* (Atlantic Highlands, N.J.: Humanities Press and London: Macmillan, 1985), p. 59.

(28) Richard Wolin, *The Politics of Being: The Political Thought of Martin Heidegger* (New York, N.Y.: Columbia University Press, 1990), p. 121.

(٢٩) قارن الفقرة الآتية من Passe-Partout التي تلعب دور تقدمة إلى كتاب *The Truth in Painting*. trans. Geoff Bennington and Ian McLeod (Chicago, Ill.: University of Chicago Press, 1987). ففي حركات الفكر التي لا بد أن تتماز بعناية عن ما يُسَمَّى مفارقات الانعكاس يرى دريدا أن الفكرة التقليدية عن حقيقة الرسم بوصفها عرْضًا أو تقديمًا بسيطًا لما يوجد (المحاكاة mimesis بالمعنى الأول)، تُخفي فكرة الحقيقة هذه وتقديمها لنفسها فوق نفسها من خلال السقوط إلى هاوية اللاتناهي *mise en abyme*. يقدم الرسم: "الحقيقة نفسها المستعادة، هي نفسها، بلا وسيط أو رتوش أو قناع أو حجـاب. وبكلمات أخرى، الحقيقة الحقيقية أو حقيقة الحقيقة، المستردة من خلال قدرتها علـى الـرد والعودة، الحقيقة تشبه نفسها بما فيه الكفاية إلى حد أنها تتجنب أيَّ خطأ يحبسها وأيَّ وهـم، وحتى أيَّ تمثيل؛ لكنها تنقسم ضعفين بما فيه الكفاية لتُشْبِه نفـسها أو تُبْرِزَهـا أو تُوَلِّـدها، بالتوافق مع مضافين: حقيقة الحقيقة وحقيقة الحقيقة" (ص ٥).

(30) Friedrich Nietzsche, *The Birth of Tragedy*, trans. Walter Kaufmann (New York: Vintage, 1967), p. 60.

(٣١) ولعل هذه أيضًا هي النقطة التي يبتعد عندها هيدجر عن نقد بلانشو لمكانــة فقــه الألفــاظ ودلالاتها في فكره؛ بما أن التأمل الفكري عملية تتجاوز العناية بالكلمات المستقلة. انظر:

Blanchot, *The Writing of the Disaster*, trans. Ann Smock (Lincoln, Nebr. And London: University of Nebraska Press, 1986), p. 96, p. 102.

(٣٢) ولهذه المقالة في نشرة أحدث لها عنوان آخر أقل دلالة هو:

Existence and Being. trans. William Kluback and Jean T. Wilde (London: Vision Press, 1959).

(33) Robert Mugerauer, *Heidegger's Language and Thinking* (Atlantic Highlands, N.J.: Humanities Press, 1988), p. 61.

(34) See *The Sophist*, 263e

(35) In *On Time and Being*, trans. Joan Stambaugh (New York, N.Y.: Harper & Row, 1972), pp. 1-24, 2.

(36) Manfred Pfister, *The Theory and Analysis of Drama*, trans. John Halliday (Cambridge: Cambridge University Press, 1988), p. 6.

(37) In Samuel Beckett, *The Complete Dramatic Works* (London: Faber & Faber, 1986), pp. 7-88.

(38) *Heidegger's Language and Thinking*, p. 40.

يُعَدُّ وصف موجرور مثلاً نموذجيًا على تضمينات صيغة الحوار عند هيدجر حيث يقول: "تمضى المحاورة حين ننخرط فيها بلا توقف. فالمحادثة- فى واقع الحال- مستمرة لبعض الوقت. (وعلى سبيل المثال، تشير الشخصيات إلى أمور تكلموا عنها من قبل). وهذا يدل- أولاً- على أن ما يناقشونه ليس موضوعات منفصلة أو غير مترابطة، وإنما هو مسألة من مسائل موضوع أكبر. كما تدل- ثانيًا- على أن القارئ مطلوب منه أن يدخل فى محادثة متواصلة يعرف مداها الزمنى، منذ الزمن الهيراقليطى؟ وتدل- ثالثًا- على أننا نتوقع أن نهاية هذه المحادثة لا تعنى نهاية المحادثة نفسها" (ص ٤).

(39) From *Lessing's Spirit in his Writings*, translation from Philippe Lacoue-Labarthe and Jean-Luc Nancy, *The Literary Absolute: The Theory of Literature in German Romanticism*, trans. Philip Barnard and Chery Lester (Albany, N.Y.: SUNY Press, 1988), p. 92.

(40) Lacoue-Labarthe and Nancy, *The Literary Absolute*, p. 36.

(41) Gerald Bruns, *Heidegger's Estrangements: Language, Truth and Poetry* (New Haven, Conn.: Yale University Press, 1989), p. 173.

(٤٢) ويتوسع نيد لوكاتشر Ned Luukacher فى وصف مماثل وإشكالى من خلال "مادية" اللغة المفترضة بوصفها شعرًا *Dichtung* فى:

"Writing on Ashes: Heidegger *Fort* Derrida", *Diacritics*, 19, no. 2 (Summer 1989), pp. 128-48, 129.

(٤٣) قارن مناقشة جون ساليز John Sallis عن الفكر غير الميتافيزيقى: "سيفكر فيما كان ينبغى على الميتافيزيقا أن تفكر فيه: الوجود بما هو وجود، ولكنه سيفعل ذلك بالانتقال إلى الوضوح الذى يكتنف الوجود. غير أنه لن يفكر فى هذا الوضوح إلا بالعودة إلى ما يكتنفه وإلى ما يُشْرِق داخل فضاء الأليثيا أو الانجلاء، وإلى ما يتردد صوته على طول هذا السياج المنفتح. *Echoes: After Heidegger* (Bloomington, Ind.: Indiana University Press, 1990), p. 40.

(٤٤) إن هذه الضرورة الحتمية للبدء من جديد دائمًا والانتظار الدائم هى ما ينقــذ هيــدجر مــن انتقادات ديفيد وود David Wood الآتية: "يبدو أن هيدجر يهدف إلى تحقيق تزامن مثــالى بين ما يدعوه فعل اللغة ومحتواها. ولو كنت مصيبًا فى ذلك فإنه يحقق هذا التزامن من خلال الاستخدام الإنجازى للغة. غير أن المادية الخالصة فى اللغة ستحول دون ذلــك. ويمــارس هيدجر ذلك بإنجازه اللغوى لوحدة خيالية من خلال رغبة قديمة قدم الفلسفة. انظر:

Deconstruction of Time (Atlantic Highlands, N.J.: Humanities Press, 1989), p. 301

(45) Paul de Man. *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust* (New Haven, Conn.: and London: Yale University Press, 1979).

وهنا أشير فقط إلى هذه المناقشة الخاصة. غير أن علاقة دى مان بهيدجر فى غاية التعقيد. انظر على سبيل المثال مقال دريدا:

Acts: The Meaning of a Given Word, trans. Eduardo Cadava, in Derrida, *Memoires: for Paul de Man* (New York, N. Y.: Columbia University Press, 1986).

(46) de Man, *Allegories of Reading*, p. 175.

(47) Ibid.

(48) Lyotard, *Le différend* (Paris: Editions de Minuit, 1983), pp. 101-29. My translations are taken from Lyotard, *The Differend: Phrases in Dispute*, trans. Van Den Abbeele (Minn.: University Press, 1988).

(49) Lyotard, "Presentations", *in Philosophy in France Today*, ed. Alan Montefiore (Cambridge University Press, 1983), pp. 113-35.

(50) Lyotard, *The Differend*, p. 30.

(51) Lyotard. "Presentation", p. 124.

(52) Ibid., p. 131.

(53) Lyotard. *The Differend*, pp. 72-5.

(54) Lyotard, *Le différend*, p. 113. My translation.

(٥٥) Lyotard, "Presentation", p. 131.

(٥٦) ومن الملاحظ أن المناقشة المستفيضة في كتاب *الخلاف* ***The Differend*** ومقال **Presentations** تظهر أيضًا في عمل ليوتار عن "الرفع والإعلاء" sublime. وبالنظر أساسًا إلى نظرية إدموند بيرك Edmund Burke التي تجعل من الإعلاء أو الرفع تجربة عدم وجود، يُعَرِّف ليوتار الرفعَ أو الإعلاءَ بأنه اختزال اللغة أو اللوحة الفنية إلى إيمائية العرْض أو التقديم اللحظي دون سياق، "هل هذا يحدث؟". ألا وتلك هي الحدثية المجردة من الحدث، وحالة مطموسة من التمثيل. بخصوص الحدث يقول ليوتار: "قبل إثارة أسئلة عن ما يكونه الحدث وعن مغزاه أو دلالته، لا بد "أولاً" أن "يحدث" الحدث. فما يحدث "يسبق" إن جاز القول السؤال المتعلق بما يحدث... الحدث يحدث بوصفه علامة استفهام "قبل" الحدوث بوصفه استفهامًا".

"The Sublime and the Avant Garde" in *The Lyotard Reader*, ed. Andrew Benjamin (Oxford and Cambridge, Mass.: Basil Blackwell, 1989), pp. 196-211, 197.

(57) Derrida, *Mémoires*, pp. 96-7.

(٥٨) يرى ليوتار أيضًا- على غير مقتضى عرضه- أن "الوجود" عند هيدجر ينطوي على مُخَاطَب محدد، وعلى وجه التحديد الإنسانية. لكن على فرض أن النيج الذي لا يمكن معه تجريد الدازاين والوجود واللغة من التعالق أو الإزاحة التي تشكلها، فإن كلمة "المُخَاطَب" تبدو غير ملائمة هنا بالمرة.

(59) See, *inter alia*, "Words" (*On the Way to Language*, p. 149).

(60) Ibid., p. 150.

(61) "Language in the Poem" (1953) (*On the Way to Language*, p. 160).

الفصل الثانى

بلانشو: الفضاء الأدبى

الكتابة، "تلك اللعبة المجنونة في الكتابة" (مالارمه).

الكتابة، ضرورة الكتابة: لم تعد الكتابةُ (تلك الضرورة التي لا يمكن تجنبها) خادمةَ الكلام أو ما يُسَمَّى الفكر المثالي... فالكتابةُ التي تبدو مهمومة بنفسها فقط، والتي تظل دون هوية، والتي تثير تدريجيًا إمكانات هوية مختلفة تمامًا، عبر تحرير قوتها الأصيلة تحريرًا متأنيًا (أعني: قوة الغياب الخطيرة)- هذه الكتابةُ ضربٌ مبهم من الوجود والتعالق، خَاوٍ، مؤجَّل، مبعثر. وبهذا، تضع كل شيء موضع المساءلة.

من بين الأمور التي يضعها هذا التصور الجذري عن الكتابة موضع التساؤل أفكارٌ من قبيل: **الله**، **الذات**، **الفاعل**، **الحقيقة**، **الوحدة** ووحدة **الكتاب** أو **العمل**. وتتكلم هذه الدعاوى- المفرطة في غلوها بل والعجيبة- في الفقرة المقتبسة أعلاه - بصوت يألفه قُرَّاء دريدا؛ مع أن هذه الفقرة ليست مأخوذةَ من أعمال دريدا، بل من أحد أعمال موريس بلانشو، وتحديدًا من افتتاحية كتابه ***حوار بلا نهاية*** *L'entretien infini* (١٩٦٩). والحق أن معظم أعمال دريدا تنطوي على ما يُبْديها متشابهةً مع أعمال بلانشو، أو من الممكن القول بوجود سوابق لها عند بلانشو. غير أن العلاقة بينهما- للحق أيضًا- أعقد بكثير مما يُظَنُّ للوهلة الأولى.

كما يمكن القول أيضا إن أعمال هيدجر المتأخرة تمثل مرجعًا ضروريًا لفهم إنتاج بلانشو النقدي والأدبي على السواء[١]. ويظهر من القراءة الأولى أن العلاقة بينهما غامضة غموضًا لا يقبل الفضَّ، غير أنه يمكن الحديث عن أهمية هيدجر وأثره في بلانشو من زوايا عديدة. ولعل أول ما يمكن تتبعه عند بلانشو أن الأدب

قد صار – فى العقدين الأخيرين – فضاءً شبه متعالٍ، و"قولَ الوجود وكلامه". وقد هَيَّأ هذا التصور الذى يتداخل مع مفهوم **الشعر** الهيدجرى – دون أن يتطابق معه – سياقًا أنتج بلانشو **عملَه** الأدبى ضمن حدوده. إذ ترتهن سردياته الأدبية (التى سوف نعود إليها مع نهاية هذا الفصل) ارتهانًا كاملاً بمفهوم هيدجر عن **الشعر** وتُناهضه فى آنٍ معًا، كما ترتهن بإمكان ممارسة اللغة على نحو جديد بما هى نظام من الفكر تغايرى لا يستقل بنفسه **heteronomic**.

يرسم كتاب ***حوار بلا نهاية*** معالم تحول رئيس فى التصور الأوربى السائد عن الأدب منذ القرن الثامن عشر. ويمكن العودة بجذور تصور الكتابة الراديكالى المرتبط بمالارمه إلى الأفكار **الرومانسية** عن اللغة بوصفها أفكارًا تتعارض مع نماذج عصر التنوير. كانت اللغة والشعر فى هذا العصر – كما هو معروف جيدًا – على ارتباط وثيق بفكرة **الصوت**. ولم يكن هذا لمجرد أن "الصوت" كان يُربَط – على ما يُعتَقَد – بالأمور الحميمة فى الحياة الذاتية، ومن ثَمَّ بتصورات الشعر التى تراه تعبيرًا عن الذات، إلخ؛ وإنما لأن التصور **الرومانسى** عن الصوت الشعرى قد اندمج، أيضًا، بعناصر غير ذاتية هى ألصق الآن بتصور الكتابة؛ أعنى علاقةً ما بـ **روح حارسة daimonic** أو بعنصر غير بشرى فى الشعر. إذ يؤكد بلانشو تصورات عن الكاتب تراه مصغيًا، فى عملية الإلهام، إلى صوت ما يجعل من صوت الكاتب نفسه صوتًا مستعارًا. هذا "الصوت" ليس صوت أحد، بل هو صدى شىء مجهول يسرى فى الفن، ولعله يتجلى فى حال الجنون (وقد وقف هولدرلن "هاذيًا" عند النافذة، فى حال من الجنون، حتى ينصت إلى هذا الصوت") (***حوار بلا نهاية***، ص ٣٨٦).

تفتح هذه الصورة التمهيدية – إلى حد كبير – الطريق أمام اهتمام بلانشو بالكيفية التى يؤكد بها شىءٌ "آخر" – وإنه لَشىءٌ غير ثقافى – نفسَه فى الأدب. ومن ثَمَّ، يغدو الأدبُ فضاءً يمرح فيه "صوت" مراوغ عابر، يسعى إلى إيجاد أصله.

قد يفكر المرء مثلاً فى عمل من أعمال شيلى Shelley "غنائية رياح الغرب" Ode to the West Wind(*)، فالقصيدة فى هذا العمل تواجه- على نحو غير يقيني- الرياحَ بوصفها صوتًا غير شخصى يمثل إلهام القصيدة وأصلها وزخمها(٢). فلا ينفصل "الصوت" عن فكرة **مصدر** العمل على أساس أن العمل يرتبط بهذا المصدر الارتباط الأوثق. وطبقًا لبلانشو، يرتبط التحول المتعالى فى الأدب الحديث بالنزعة الرمزية symbolism فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر. إذ يشير **الرمز** symbol إلى محلِّ انفتاح العمل على التعالى transcendence: "يستعيد الرمز قوة المعنى، فالرمز قائم فى تعالى المعنى عينه، وتجاوزه" (*حوار بلا نهاية*، ص ٣٨٧). وإحدى نتائج هذه الحركة المتجاوزةِ حرفيةَ النص، التوقفُ عن فهم الأدب بوصفه تمثيلاً دنيويًا أو نظامًا مرآويًا، فيغدو نظامًا يُقيِّمُ نفسَه بنفسه بما له من حق خاص: "تكفُّ الكتابة عن أن تكون مرآة" (*حوار بلا نهاية*، ص ٣٨٧). ومع مالازمه، لم يعد فضاءُ النص فضاءَ صوت بل فضاء كتابة تتملص قوتها على الدوام من القيود التمثيلية المحدودة.

وعلى نحو فيه مفارقة، توجد مزاعم بلانشو الضخمة عن الكتابة جنبًا إلى جنب تأييد صامت لإفادة هيجل الذائعة بأن الفن شىء من الماضى(٣). هذا التأكيد- الذى أسىء فهمه إساءة كبيرة- كان معمولاً به عن قصد فى عصر جوته Goethe وبيتهوفن Beethoven ومن على شاكلتهم et alii. ومع ذلك، لا خلاف على أن الفن قد صار محتاجًا الآن إلى الدفاع والتبرير باستمرار. والحق أن الزيادةَ فى أعداد الكتب والمتاحف والمكتبات طرفٌ فى هذا التدهور، كما أعانت هذه الزيادة على تضخيم صورة الفنان بوصفه "خالقًا" أو شخصية فريدة، وتسييد ذاتية الجمالى فى أحوال الشعور، سواء تم التعبير عن ذلك أو التسليم به فى صمت(٤).

(*) ode: الأوْد، قصيدة غنائية تمتزج فيها عاطفة الشاعر بتأملاته فى أمور الحياة. والكلمة إغريقية الأصل، كانت تعنى الأنشودة التى كانت تؤديها الجوقة جزءًا من الدراما- المترجم.

والأكثر من هذا، لا تتماشى اهتمامات بلانشو مع أية نزعة إنسانية؛ فهو يتجنب تمامًا دراسة الأدب بوصفه "ثقافة" أو "فنًا" أو شأنًا "اجتماعيًا". فـ"الثقافة"، فيما يكتب بلانشو، "قائمة على تصورٍ عن النزعة الإنسانية مفاده انعكاس الإنسان تلقائيًا فى أعماله؛ فلا تستقل هذه الأعمال عنه" (**الفن الجديد** "Ars Nova"، *أغنية السيرينة*، ص ١٨٩).

وبرغم قوة عمل بلانشو وصعوبته، من الممكن تتبع حركة الفكر المتواترة على طول أعماله، وإنْ يكن بقدر من المخاطرة. لم يكتب بلانشو **عن** اللغة شيئًا أزيد مما كتب هيدجر. فاللغة- إنْ جاز القول- تنعطف، بالأحرى، على نفسها لتتحدث، وحديثها ليس **عن** أىِّ شىء سوى "ماهيتـ"ـها ذاتها، وإنْ كان لا بد من إضافة أن "لا ماهيتها" هى الخاصَّة الأكثر بروزًا فى هذه "الماهية". ويتوافق هذا الطموح توافقًا تامًا مع وصفِ بلانشو الخاصَّةَ الشائعةَ فى الأدب الحديث ذى الدلالة، فى عمله *الكتاب الآتى* *Le livre à venir* (١٩٥٩):

> يكتب فاليرى Valéry: "قصائدى هى لى، فلا همَّ لها سوى تأملاتى الذاتية عن الشاعر"؛ ويكتب هوفمان Hofmannsthal: "يكمن اللب الأعمق الذى يحدد ماهية الشاعر فى حقيقة أنه يَعرف نفسَه بوصفه شاعرًا". وكذلك الحال بالنسبة إلى ريلكه Rilke، فلا أحد يسىء تمثيل نفسه ليقول شعرَه الذى هو نظرية الفعل الشعرى من خلال أغنية (*الكتاب الآتى*، ص ٢٦٩).

لقد غدا الأدبُ مهتمًا بنفسه اهتمامًا أساسيًا. وليس معنى ذلك أنه صار ينعكس على نفسه من خلال الكيفية التى يتحدث بها الشعر عن الشعر، أو من خلال تصور ما عن نزعة شكلية. فالأصح- فيما يرى بلانشو- أن الشعر قد غدا ميدان طريقة فى التعالى تتساءل عن شروط إمكانه الخاصة (القصيدةُ انفتاحٌ عميقٌ على التجربة التى

تجعلها ممكنة) (*الكتاب الآتى*، ص ٢٦٩). وعلاوة على ذلك، تشكك حالة وجود الأدب فى التصورات المتعارف عليها عن الوجود نفسه. يتجنب بلانشو المدخل الذاتى والتاريخى السائد فى التعامل مع الأدب؛ فيجعله ميدان تأمل حياتى طويل فى حدود الفلسفة والدين: "العمل حركة تحملنا إلى منبع الإلهام الخالص الذى يصدر عنه العمل، حيثما يبدو أنه يصل إلى هذا المنبع الخالص عبر الاختفاء وحده" (*الكتاب الآتى*، ص ٢٧٢).

وتنطوى هذه الحركة على أوجه شبه واضحة بحركة الوجود وانسحابه كما يقدمها هيدجر فى تصوره عن **الشعر** Dichtung. غير أنه توجد اختلافات أساسية بينهما. **فالشعر** Dichtung الذى يهتم ببعث الوجود، حتى وإنْ تحقق أكمل التحقق عند شعراء بعينهم، لن يمكن تعريفه على الوجه الأدق بأنه لغة بأىٍّ معنى من معانيها المتعارف عليها. وإنْ توسعنا فى القول، فلا بد من ارتباط هذا **الشعر** Dichtung بمغزى **الموجود الإنسانى المتعين** Dasein. أما بلانشو فيهتم اهتمامًا تفصيليًا بالأدب فى معناه الضيق. ومن ثمَّ، ففى عبارة إيمانويل ليفيناس الآتية عن بلانشو يمكن أن نضع كلمة "الأدب" مكان كلمة "الفن" دون أن نفقد المراد:

> **طبقًا لهيدجر، يقدم الفن– بمعناه غير الجمالى– "حقيقة الوجود" وهى تشرق علينا وتلوح، ولكنه يفعل ذلك على غرار أشكال أخرى من التجربة. أما بالنسبة إلى بلانشو فرسالة الفن لا يضاهيها شىء آخر(٥).**

والأكثر من هذا أن الأدب شأن كتابى خالص: شأن من شئون **الكتابة**.

فيما يرى بلانشو، ليست الكتابة فى جوهرها مهنة، أو حتى "نشاطًا ثقافيًا"؛ بل دعوة تُلاحِقُها طاقةٌ دينيةٌ. وكونها كذلك ليس بأقل من كونها شرطًا وجوديًا. وبرغم ذلك، يعى بلانشو وعيًا تامًا الكثيرَ مما يبدو إغرابًا فى هذا التصور عن الكاتب:

> كيف يمكن تكريس حياة تكريسًا كاملاً لمهمة تنظيم عدد معطى من الكلمات فى نظام معطى؟ هذه مهمة أصعب من أن تُفْهَمَ. لكن فلنسلم جدلاً بأن هذه هى المهمة، ولنسلم أيضًا بأن الكتابة، بالنسبة إلى كافكا، ليست سؤالاً جماليًا، وأن هدفه يتمثل- بغض النظر عن إبداع عمل أدبى قابل للبقاء- فى السعى إلى خلاصه وتحقيق مهمة حياته ("كافكا والأدب"، *أغنية السيرينة*، ص ٣١).

غير أن هذا "الخلاص" ليس هو الخلاص فى معناه الدارج، وإنما هو الخلاص الذى يناقض الأفكار الرومانسية الزائفة التى تنظر إلى الفن بوصفه تحققًا ذاتيًا أو تعبيرًا عن الذات. لكن الكاتب ليس حالمًا دينيًا. الكاتب من حيث هو كاتب- فى حقيقة أمره- لا أحد. إذ ليس الكاتب نائبًا "عنا" أو عن الظرف الإنسانى. تتصدى الكتابة للعدمية أو اللاشيئية الكامنة خلف الموجودات. وتوجد أوجه شبه بين انمحاء ذات الكاتب عند بلانشو وتصور هيدجر عن تخلى الشاعر عن اللغة بما هى أداة. ففى مقال "العزلة الضرورية" The Essential Solitude نقرأ:

> إلى درجة أن الكاتب، لكونه كاتبًا، يتصرف بالعدل والإنصاف وفقًا لمقتضيات الكتابة؛ فلا يُعَبِّرُ عن نفسه فيها من جديد، كلا ولا هو يدعوك أو يناشدك أو حتى يقدم حديث شخص آخر. حيثما يوجد الكاتب يتحدث الوجود وحده؛ مما يعنى أن اللغة لا تتحدث عن شىء أزيد من أنها توجد... وتكرس نفسها لسلبية الوجود الخالصة (*الفضاء الأدبى*، ص ص ٢٦-٢٧).

لم تعد كلمة "الوجود" being- بوصفها مصطلحًا- مهما كان معناها- ملائمة لما يعنيه بلانشو. ويتضح عدم الملائمة هذا الاتضاح الأفضل، حين نتأمل المنزلة التى

تحتلها **الكتابة** في فكر بلانشو، من خلال مباينتها الملحوظة لما يسميه دريدا **نزعة مركزية الصوت** phonocentrism عند هيدجر[٦]. إذ حين يصف بلانشو حركة الظهور بأنها انسحاب يشكل خصيصة الأدب المائزة له، نرى "الكتابة" writing تزيح **الشعر** Dichtung:

> تحضر الكتابة، وحدها، حين تتحول اللغة على نفسها،
> فتسم نفسها وتدرك نفسها وتختفي (*حوار بلا نهاية*، ص ٣٩٠).

ولعل اختلاف بلانشو عن هيدجر راجعٌ إلى علاقته باتجاهين فكريين متميزين ظلا فاعلين في فرنسا على مدى العقود الأربعة أو الخمسة الماضية، وكلاهما يميل إلى إزاحة **الشعر** Dichtung من خلال "الكتابة" writing. فأولاً، كان بلانشو - مع صديقه جورج باتاي Georges Bataille - مشغولاً بتأويل الجدل عند هيجل Hegel's dialectic تأويلاً بدا أنه يسترد الكثير مما بقي ضرورياً في الفكر الهيجلي دون الانتماء إلى نزعته المثالية النسقية. وقد أثمر هذا الانشغال - على مدى عقد الأربعينيات - عن اتجاه بلانشو إلى وصف الفكر واللغة والنزعة التصورية من خلال مفهوم الكتابة المرتبط بشكل من السلب شبه هيجلي. وثانياً، يضارع هذا التصورُ الجديدُ عن الكتابة - وهو اكتشاف تصادفَ ملاحظته - العديدَ من أفكار مالارمه عن **الكتابة الأدبية**. فقد ظهر نوعٌ من التأمل أو التفكير العميق في قضايا كُنْه الوجود والإنسان احتل بمقتضاه "الأدبُ" وفعلُ الكتابة مكانةً رفيعةً.

يبقى الآن أن نكسو هذا الهيكل العظمي ببعض اللحم. فيما يرى بلانشو، توجد العديد من الأسباب التي تجعل السلب مرتبطاً بالكتابة. فالكتابة، باختلافها عن الكلام، تنطوي على **علة وجودها** بما تقوم به من دور بعد لحظة ظهورها: يمكن قراءة ***الإلياذة*** *Iliad* على الرغم من غياب هومر Homer نفسه. فالنص المكتوب ينفي - بحكم الضرورة - حضور كل من مؤلفه وقارئه بانفتاحه على أفق غير

محدود من القراء المستقبليين: "تكسر الكتابة القيد الذى يوحّدُ الكلمةَ بى، وتُدمِّرُ العلاقةَ التى تمنحنى دور الحديث ضمن حدود فَيْمكَ لكلمتى التى أقولها على اعتبار أنى أتوجه نحوك بالحديث... تعنى الكتابة انسحابَ اللغة من العالم ("العزلة الضرورية"، *الفضاء الأدبى*، ص ٢٦). الكتابة معناها مناقضة "التعبير عن الذات". إنها عملية تَخَلٍّ وهجران.

ويظهر معنى السلب المضمر فى الكتابة- ظهورًا عارضًا تقريبًا- فى قسم باكر من أقسام كتاب هيجل *علم ظهور الروح* *Phenomenology of Spirit* (١٨٠٧)، وهو مرجع لا غنى عنه عند الحديث عن فكر بلانشو(٧). وكانت المناسبة انتقاد هيجل "اليقين الحسى" **sensuous certainty**؛ ألا وهو الاعتقاد الجازم بأن المعرفة الحقة هى المعرفة التى يشكلها ما نتلقاه مباشرة من خلال حواسنا فقط، مثلاً: اليقين الظاهر الذى يجعلنى متأكدًا من وجود المائدة بأن أمد إليها يدى وألمسها هنا والآن. وكل ما يبقى يقينًا هو: **هذا this**، **هنا here**، **الآن now**. غير أنه يمكن امتحان معنى هذه التعبيرات- "هذا"، "هنا"، "الآن"- من خلال أبسط اختبارات الفكر. يكتب هيجل:

> عن السؤال: "ما الآن؟"، فلنجب مثلاً: "الآن هو الليل". وحسبنا اختبار بسيط حتى نمتحن حقيقة هذا اليقين الحسى. نكتب هذه الحقيقة، ولن تخسر الحقيقة شيئًا حين نكتبها، وقَلَّ أن تفقد شيئًا لو حفظناها. وحين يصبح الآن هذا الظهر فسننظر من جديد فى الحقيقة المدوَّنة وينبغى علينا حينها القول بأنها صارت فى غير محلها(٨).

ومع أن كلمة "الآن" يبدو أنها كذلك عند لحظة النطق بها، فهى لا تستمد معناها من اللحظة التى يبدو أننا قابضون عليها. "الآنْ"- طبقًا لهيجل- كليةٌ لا ينفصل معناها- وهنا المفارقة- عن سلب اليقين الحسى الفعلى الذى يبدو أن "الآن" تدل عليه

وتستمد نفسَها منه على السواء. إنها "ليست هذا ولا ذاك، فتكون اللاهذا a not-this"، ولذا فهى كلية[٩]. ولا تنفصل اللغة نفسها، كما يظهر من لعبة الكتابة، عن السلب. اللغة تمنعنا عن قول ما نعنيه بالضبط، حين تشير إلى البيئة المحيطة بنا مباشَرة ("ولا يمكن بالنسبة لنا حتى أن نقول أو نعبر بالكلمات عن الوجود الحسى الذى **نعنيه**")[١٠].

إن النفى الذى يُحوِّلُ تعبيرات "هنا" و"الآن" و"هذا" ينطبق أيضًا على التعبير "**أنا**":

> يخوض اليقين الحسى تجربة الفعل الجدلى نفسها التى خاضها فى التجربة السابقة. فـ *أنا – هذه* الـ "أنا" – أرى الشجرة وأجزم أن "*هنا*" شجرة؛ فى حين أن "أنا" مغايرًا يرى البيت ويؤكد أن "هنا" ليس شجرة وإنما بيتًا[١١].

هذا الحل نفسه ينطبق هنا أيضًا. فـ"**أنا**" ليست هى ما أستشعره نحو "نفسى" "هنا" أو "الآن". الـ"**أنا**" أيضًا كلية: "حين أقول '**أنا**'– هذا الـ'**أنا**' المفرد– فإنى أقول بوجه عام كل ما '**يكون**' أنا؛ فكلُّ أنا منيا هى ما أقوله، كلُّها **أنا**"[١٢].

وهنا، من منظور هيجل، تخوض الكتابة **وحدها** لحظة سلب أساسى لكل من اللغة وإنشاء التصور. ألا ويستحيل وجود الفكر دون هذا المركَّب من التباعد والنفى. يكتب بلانشو: "هذا ما قد بيَّنه هيجل. 'تبدأ حياة العقل مع الموت'" (***الفضاء الأدبى***، ص ٢٥٢). غير أن السلب عند هيجل يمثل لحظة واحدة فقط فى حركة الجدل عنده. وإذا كان اليقين الحسى يقدم الدليل على حجة لا تصمد طويلاً، فإنه لا يُنفَى إلا لصالح تصور أعلى عن المعرفة أكثر إقناعًا. هكذا، يتم استرداد السلب الأساسى فى اللغة وتضمينه فى الكلية المنبثقة عنها؛ فتغدو الـ"**أنا**" كلَّ الآنات **من حيث هى** أنا عقلى.

من المهم ملاحظة حركة الاستدلال فى حجة هيجل. فالفرضية التى مفادها أن المعرفة هى معرفة **المُباشِر** فحسب- من خلال اليقين الحسى- تتناقض مع نفسها عبر فعل الاستدلال الناشئ عنها؛ فالـ آنْ now والـ **هذا this** يصيران اللا آن **not-now** واللاهذا **not-this**. والأكثر من هذا أنه بدلاً من البقاء ضمن عملية النفى هذه، يرجع الفكر إلى تناول حركة المفاهيم التى كان قد خضع لها، ويفضى هذا التأمل الذاتى إلى ظهور تصور كلى بطريقة جديدة: الـ آنْ والـ **هذا** من حيث هما كلٌ. ويسير فعل التفكير قدمًا بوصفه تطورًا ضروريًا نحو مفاهيم جديدة أكثر شمولاً، يتم تحديدها من خلال انعكاس الفكر على نفسه وهو يتأمل المعانى المضمرة فى نشاطه. لذا، فالكتابة عند هيجل لحظة مؤقتة من لحظات عملية إعادة تحويل السلب إلى إيجاب. غير أن هيجل يتغاضى عن حقيقة أن نفيه لتعبيرات "هنا" و"الآن" و"أنا" ليس فى أصله حركةً نحو الكلية والشمول؛ فالنفىْ متحققٌ فعليا من خلال وجودها **المقروء** أو **المكتوب** فى "هنا" أو "آن" أخرى، أو عن طريق "أنا" أخرى. إن عملية التوسط الانعكاسى، التى هى طريق الفكر، تتحرك **عبر الكتابة والقراءة**، غير أنه لا يتم التسليم بذلك. فالتعبيرات المكتوبة (أو المقروءة) بطريقة جديدة تفتح هى نفسُها سبيلاً للنفى من خلال قراءات/تدوينات مماثلة. عندئذ، تظهر كيفية فى الوجود- عالم اللغة المجازية أو الخيالية- تقع بين الخاص والكلى، وذلك أمر آخر لا هو هذا ولا ذاك (قَارِنْ ذا بتصور بلانشو عن **المحايد neuter**)، وفى الوقت نفسه تمثل هذه الكيفيةُ الشرطَ المسبق للخاص والكلى. ومثالية العلامة، والإشارة المكتوبة، ليست مثالية الكلى ولا هى بَعْدُ مثالية **المعطى الحسى sense-data** (وإنْ جاز القول. فكل قراءة سَتُوَاجَه بتنوع لا نهاية له من الإشارات لا كلمات معهودة). تؤسس هذه الماديةُ شبه المثالية- بما فيها من مفارقة- تصورَ بلانشو عن "الكتابة". إذ بقدر ما أن **الكتابة** هنا هى ما يجب على الجدل الهيجلى أن ينفيه (وفى اللحظة نفسها، لا بد من استناد حركة الجدل إلى كيفية وجود ذلك الذى

يقوم بنفيه) تغدو صورةً من الآخرية تشترط- **بصفة شرعية** حتمًا- أفكار النفي والرفع إلى الكلية.

ومن زوايا عديدة، يستبق تصورُ الكتابة الذى يطوره بلانشو على هذا النحو أفكارَ دريدا- فى نهاية الخمسينيات- عن مثالية العلامة المكتوبة. تركز مقدمة دريدا لكتاب هوسرل **Husserl** *أصل الهندسة Origin of Geometry*(١٣) على مساءلة الكيفية التى تجسد بها اللغةُ- وتنقل- موضوعات مثالية كلية كحقائق الهندسة. ويرى دريدا- متفقًا فى ذلك مع هوسرل ومختلفًا عنه- أن الكتابة أولاً هى التى تدل على نفى المباشَرة وتجعل الكلىَّ ممكنًا من خلال قابليتها للنقل، فضلاً عن أنها- ثانيًا- بتناهيها وشبه ماديتها، تَحول دون أن يرقى الكلىُّ إلى حالة المثالية الخالصة. ويقدم هنرى ستاتن **Henry Staten** الصياغة النافعة الآتية عن هذه المناقشة:

> إن هوسرل نفسه كان واعيًا بأنه يوجد مستوى آخر من المثالية بين جوهر العلامة المادى ومعناها؛ ألا وهو مثالية الدال فى "جسديته الحرفية"... وتتمثل حجة دريدا فى أن مثالية الدال تجعل من المستحيل عليه تقسيم العلامة إلى جانب دنيوى أو مادى وجانب مثالى، وترتيبًا على ذلك لا يمكن أن يوضع وجود العلامة المادى بين قوسين لصالح مثاليتها(١٤).

وبما أن فكرة الاسترداد الجدلى عند هيجل لم تعد مقبولة فإن كلاً من بلانشو وباتاى يستبقان دريدا بكتابة وافرة عن "اللاشيء" و"الموت" و"الليل" بوصفها القوى التى تتأبَّى على الترويض أو التحكم فيها من خلال وضعها فى إطار تصور ما أو مفهوم ما ("الموت" هو شرط إمكان أىِّ مفهوم أو تصور)(١٥). لذا، تغدو "الكتابةُ"- إلى حد ما- اسمَ السلبِ الذى لا يمكن التحكم فيه أو إعادة تحويله إلى الإيجاب، كما تغدو أيضًا كيفيةً فى التعالى غريبةً. ومن ثَمَّ، ستكون الكتابة ضرورية- فى

النهاية- لطرح مصطلح "السلب" جانبًا، ما دام لم يعد بالإمكان تعريفها من خلال معارضتها بما يناقضها. وحين ربط بلانشو الكتابة بـ **فقدان لا يمكن** استرداده[١٦]- فقدان الوعى والحضور والمعنى- يكون- فى منتصف الخمسينيات- قد استبق دريدا بخصوص الكتابة و**الرماد** أو الكتابة بوصفها **رمادًا ashes**.

ولا شيء جديد فى ربط الكتابة بالموت؛ فالاسم المدوَّن مقذوف به نحو المستقبل، لذا فهو موت مُدَّخَرٌ بطريقة ما. غير أن ما يصيب بالحيرة حقًا تصور بلانشو عن "الثقافة" **بوصفها إمكانًا تصنعه** قوة عَوَز وفقدان لا يمكن التغلب عليها. الكتابة تُلزم الكاتبَ بـ **زمن ميت** يقع فى قلب التواصل، ذلكم هو الانقطاع الجذرى الذى لا يمكن تفاديه. فالـ"**أنا**" التى تكتب لن تمثل- بعد هيجل- أيةَ حياة ذاتية نحدسها حدسًا مباشرًا؛ ولن تكون- بعد باتاى- "**أنا**" عقلية كلية (كل شخص **من حيث هو** أنا عقلية)، ما دام بلانشو يربط منبع الكتابة وأصلها بضمير الغائب غير الشخصى "**il**" ("**he**" أو "**it**")[١٧]. أما التعبيران **هنا** و**الآن** فيغدوان مبهمين كذلك دون أن يغدوا كليين (**"زمن اللازمانية غير جدلى"**: *أغنية السيرينة*، ص ١٠٥). وما يبقى يُسَمِّيه بلانشو "فضاء الأدب" **space of literature**: "زمن دون نفى بدلاً من الزمن المنفى: زمن مبهم حين تغدو الـ"هنا" غير قادرة على الإشارة أصلاً" (*أغنية السيرينة*، ص ١٠٥).

يُعَدُّ مالارمه مرجعًا متواترًا عند بلانشو[١٨]. والحق أن تصورات الكتابة والسلب وعلاقة الكاتب المتميزة بالغياب تجد أمثالها فى كثير من أعمال مالارمه. يكتب بلانشو فى عمله **حصة النور** *La part du feu* (١٩٤٩) ملخصًا مالارمه:

> إلام تهدف الكتابة؟ تهدف إلى تحريرنا من هذا الذى يوجد. ويُقصد بهذا الذى يوجد كل شيء، غير أن ما يوجد فى المقام الأول هو حضور "الأشياء الصلبة الراجحة"، ويدلنا حضور كل شيء على حيز العالم الموضوعى. ويتحقق هذا

> التحرير بفضل الشيء الغريب الكامن الذى نبدع من خلاله الفراغ المحيط بنا فنضع مسافة بين أنفسنا والأشياء (*حصة النور*، ص ٤٦).

ويمثل مالارمه بالنسبة إلى بلانشو ودريدا اسمًا يشير إلى كل ما يمثل مناهضة كبرى فى مجال الأدب[١٩]. وترجع مقدمة كتاب ***حوار بلا نهاية*** إلى مالارمه كثيرًا، "تجربة ذلك الشيء الذى نظل نسميه 'أدبًا'"، والأكثر من هذا أنه يمكن أيضًا القول مع مالارمه بأن كلمة "الأدب" تقتضى أن نكتبها بين علامات تنصيص (***حوار بلا نهاية***، ص vi). وحين طور مالارمه النزعة الرمزية تطويرًا معقدًا يناقض ما هو طبيعى وما هو تمثيلى، صارت الكتابةُ حريةَ نفى "ذلك الذى يوجد" لصالح ما يدعوه "المثالى"، وهو مصطلح من الأفضل تركه بلا تعريف حاليًا. وتجد هذه الرؤية أصداء واضحة لها فى فكر بلانشو بما فيه الكفاية. يرى مالارمه أن النفى أو السلب الأصيل فى اللغة الشعرية يمكن عَدُّه عملية تمحيص: "يقول مالارمه ما جدوى أعجوبة تحويل حقيقة من حقائق الطبيعة إلى اهتزازها المتذبذب المشرف على الاختفاء، تجاوبًا مع لعبة الكلمة، إنْ لم يكن إلا لأجل احتمال أن ينبثق عنها مفهوم خالص لا يعوقه استحضار قريب أو ملموس" (ورد ذكره فى ***حصة النور***، ص ٣٧). غير أنه طبقًا لبلانشو لا توجد تصفية إلى المثالى. ويوصف الشبيه بالموت فى اللغة بصفة الطيفية والانحلال. فالزهرة الشعرية ذات الطابع المثالى عند مالارمه تُذعن لرائحة لَعَازر بين الحياة والموت[٢٠]. وينشغل دريدا، فى الغالب، بهذا الجانب من عمل بلانشو: كلمة لا هى غائبة غيابًا كاملاً ولا هى حاضرة حضورًا كاملاً؛ كلمة **تقتات على** ما يشبه الحياة فى الموت.

فى إحدى مقالات كتاب ***حصة النور*** (١٩٤٩) الأولى، يتبنى بلانشو- أثناء حديثه عن لغة الخيال- تفرقةَ مالارمه الأساسية بين اللغة اليومية الدنيوية وكتابة

الشعر "الخالصة". ولا تختلف هذه الثنائية نفسها عن التعارض الذى يقيمه هيدجر بين اللغة اليومية غير الجوهرية التى هى أداة تواصل، واللغة **الجوهرية** التى هى **الشعر** Dichtung. ويتضح مدى قُرب بلانشو من مالارمه فى هذه المرحلة من حقيقة أن مقاله يركز على قضية **الرمز والرمزية**.

تبدأ "لغة الخيال" بمباينة لغة الحياة اليومية عن لغة السرد الأدبى. فعبارة تقال فى موقف يومى من قبيل "رئيس المكتب لديه اتصال تليفونى"، تبدو متطابقة مع العبارة نفسها فى فصل افتتاحى من رواية ما (مثلاً، رواية كافكا ***القلعة*** *The castle*). غير أن هذا التطابق فى الشكل يستر من وراءه اختلافًا شاسعًا بين طريقتيهما فى الوجود. ففى الشاهد الأول الكلمات مطمورة فى سياق الحياة اليومية العادية (المكتب، والموظفون، والعلاقات فيما بينهم، إلخ) حيث تتلاشى الكلمات سريعًا. فأنا أعرف مَن هو رئيس المكتب، وما قد يريده منى، وتبعات ذلك بالنسبة لى، إلخ، ومعرفتى الضمنية لا حدود لها فى نهاية الأمر:

> بوصفى قارئًا يعى الكلمات التى لها معنى، فإنى لا أستوعب الكلمات التى أقرؤها- والتى يتلاشى معناها- لا ولا المعنى نفسه الذى لا تقدمه صورة محددة؛ بل أستوعب منظومة العلاقات والمقاصد، كما أنفتح على التعقيد الذى يحيط بالموقف كله (*حصة النور*، ص ٨٠).

وبالتباين مع تلك اللغة اليومية التى لا قيمة لها سوى قيمة العلامة (التلاشى أمام ما تمثله العلامة)، فحين ترد العبارة نفسها فى رواية ما، تَحْدُث فى فراغ وخواء:

> بوصفى قارئًا الصفحات الأولى من رواية ما فأنا (مهما كانت نوايا المؤلف الواقعية الطيبة) لست مجرد جاهل بكل ما يحدث فى العالم المستدعَى أمامى جهلاً مطبقًا؛ بل إن هذا الجهل

عينه يشكل جزءًا من كُنْه هذا العالم وماهيته (*حصة النور*، ص ص ٧٩- ٨٠).

ومن البديهى أن الوسيلة الوحيدة للدخول إلى "عالم" السرد **narrative** هى السرد نفسه. والمؤديات التى تنطوى عليها هذه الفكرة تغرى بلانشو بالعديد من التأملات. فهذا الافتقارُ فى السياق أو العَوَزُ فيه **poverty** ليس عارضًا، بل هو **كُنْه الخيال وماهيته الحقة** فيما يرى بلانشو؛ مما يؤدى إلى نتيجة مزدوجة: أولاً، تعانى معانى الكلمات من نقص ما أو قصور، وفى الوقت نفسه تكتسب – ثانيا – قوتها الوحيدة من ابتكار ما يبدو أنها تمثله. فالكلمات وحدها **تُظْهِرُ** ما يبدو أنها تعيد تقديمه **وتقذفه إلى الوجود project**.

وحينئذ، تبدو لغةُ الخيال، التى يشكلها هذا العَوَزُ أو الحرمانُ **privation**، الطريقةَ الأوضح فى سلب لغة الحياة اليومية سلبًا فاعلاً. عند هذا المستوى، تتولى لغة الخيال إيضاح "كُنْه" اللغة وماهيتها بأعظم مما تفعل لغة الحديث اليومى.

لعله من الواضح أن بلانشو لا يهتم بالأدب بأىّ معنى من المعانى التى تكون فيها الكتابة الأدبية محاكاة. ألا وتلك هى نقطة المقاومة الكبرى فى نصوص بلانشو "الأدبية" و"النقدية" على السواء، وأيضًا مقالات هيدجر المعنية بالشعر. فبالنسبة إليهما، ليست النصوص الأدبية فى النهاية **عن** شىء ما؛ بل هى فى حد ذاتها هذا "الشىء" نفسه. وعلى سبيل المثال، فى قراءة بلانشو المتميزة لأسطورة السيرينيات **sirens**، لا **تمثل** الأسطورة شيئًا: "الأسطورة ليست تمثيلاً كنائيًا أو أمثولة رمزية **allegory**: فكل سرد يُقاوم خفيةً لقاء السيرينيات وأغنيتهم الغامضة التى تكمن قوتها فى تصدعها" (*أغنية السيرينة*، ص ٦١).

فهل يصح بعدئذ القول بأن بلانشو يناهض المحاكاة؟ ليس تمامًا؛ إذ لا بد أن يُفهَم تصوره عن الكتابة بين الموقفين الآتيين: الموقف الأول، ألا وهو "نزعة المحاكاة" mimetologism، أيْ تصور أن العمل الأدبى يقلد شيئًا ما، فيُفهَمُ بالرجوع إلى هذا الشيء. أما الموقف الثانى فهو "الأدبية" **literarity** بالمعنى الأول الذى يعزله به الشكلانيون، ألا ومفاده تصور أن العمل لا يمثل شيئًا ما ويقدم نفسه بوصفه أثرًا مصنوعًا كلمةً كلمةً. (وقد يرى المرء أن هذين الموقفين معًا يقعان بوضوح ضمن نطاق الفكر التمثيلى بمعناه الأكمل الذى عرضه هيدجر بالتفصيل فى عمله المعنون بـ *نيتشه: العدمية*). ولا يدع هذا الانقسام الثنائى أية فرصة لفضاء ثالث واضح؛ ألا وهو الفضاء الذى تحاول "لغة الخيال" رسم معالمه.

يميز بلانشو بين "التمثيل الكنائى" **allegory** و"الأسطورة" **myth** و"الرمز" **symbol**. يقدم التمثيلُ الكنائىُّ اللغةَ الخيالية بوصفها علامة أداتية على سلسلة من الأفكار المنفصلة (وفى ذلك العودة فى حقيقة الأمر إلى "نموذج النثر اليومى" (ص ٨٣)). أما الأسطورة فلا تفترض انفصالاً بين العلامة والمرجع؛ فالمعنى يجسده فواعل السرد الأسطورى، كما لو أن الأسطورة تعيد القارئ- مثاليًا- إلى حالة بدائية لم يتعلم فيها الفكرُ بَعْدُ حيلةَ التجرد عن الأشياء الفيزيقية. وأما الرمز فهو شغل بلانشو الشاغل. هنا، يغدو السلب اللصيق باللغة أصليًا. إذ المعنى فى الرمز يتخطى معناه السطحى المباشر تخطيًا واضحًا، لكن ليس على الشاكلة المحددة الواضحة فى التمثيل الكنائى. ينفى السرد الرمزى **symbolic narrative** خصوصية موضوعاته عن طريق إشباعها بدلالة أكثر كلية؛ فالمعنى فى الرمز معنى "كونى" **global**. ولا يقصد بلانشو بذلك "معنى موضوع بعينه أو تصرف بعينه منفصل عن غيره، بل معنى العالم فى كليته والتجربة الإنسانية فى كليتها" (**حصة *النور***، ص ٨٣). ولعل هذا الفهم يقودنا إلى مطمح قراءة الخيال الرمزى بوصفه تحقيقَ "معنى تجربة الوجود الأصلى" (**حصة *النور***، ص ٨٤).

وعلى هذا، تجسد الرمزية مظهرًا إضافيًا من مظاهر السلب، كما تضع الوجود الواقعي الذي يشكل اللغة الخيالية بين أقواس. يرجع بلانشو بالرمز إلى تصور سارتر Sartre عن **عملية التخييل**، التي تعَدُّ طريقة في السلب خاصة بالإنسان[٢١]. وفي التراث الإمبريقي، غدَتْ "عملية التخييل" ملكة من ملكات العقل تؤلف بين الصور التي يمكن إعادة تنظيمها بطريقة غير مسبوقة مع أنها مستمدة من التجربة. ومن ثَمَّ، يمكن تخيل جسد الإنسان وله رأس ديك أو نجم يدور في مدار عطارد. غير أن ثمة تواصلاً بدنيًا- في النموذج الإمبريقي- بين الصورة الشعرية والعالم؛ فالمسألة كلها عبارة عن إعادة تنظيم. ومن بعد سارتر- طبقًا لبلانشو- يتغافل هذا الفهم عن شيء جوهري؛ ألا وهو حقيقة أن عملية التخييل يمكن أن تحدث عن طريق القدرة على **فصل** الواقع عن نفسه إنْ جاز القول، وبهذه الإزاحة التشكيلية تنفي عمليةُ التخييل الوضعَ العام المعطى. تلك هي قوة الوضع بين أقواس، والقدرة على الابتعاد عن العالم نفسه. ويغدو هذا التباعدُ الذي يشكل عملية التخييل "لعبةً بدونها لن توجد صورة ولا تخييل، كلا ولا خيال" (***حصة النور***، ص ٨٤). لذا، لا تعني "عملية التخييل" القدرة على استحضار صورة موضوع "إلى الذهن" حين يغيب الموضوع، وإنما:

> **تنصبُّ حركتها على تتبع- ومحاولة جعل نفسها- هذا الغياب بعينه على الإجمال، فلا تجعل من نفسها هذا الشيء المخصوص حين غيابه، بل تجعل من نفسها- عبر هذا الشيء الغائب- الغيابَ الذي يشكله، فتجعل من نفسها الخواءَ الذي يحيط بكل صورة متخيلة. وعلى وجه التحديد تجعل من نفسها العالَمَ الخياليَّ ووجودَ اللاوجود ما دام التخييل عملية نفي تقلب العالم الواقعي في كليته رأسًا على عقب (*حصة النور*، ص ٨٤).**

يفترض السرد الرمزى إمكان وجود موقف بين "نزعة المحاكاة" و"الأدبية". ويمكن المرءُ الالتفاتَ إلى أمر فى السرد الرمزى لا يُسلِّمُ نفسَه إلى وَهْمِ التمثيل، لا ولا يوجد على نحو ما يوجد العمل المبتَدع. يمكن النظر إلى ما هو أدبى بوصفه الإزاحة التشكيلية نفسها، وبما هو "فضاء" أدبى لا يتموضع لا ولا يندرج تحت أنماط المعنى المتعارف عليها. فالإسراف **excess** الذى هو دَيْدَنُ الرمز "يتجاوز دائمًا أية حقيقة وأىَّ معنى" (*حصة النور*، ص ٨٥).

ويجعل هذا الفهم من تجربة مالارمه- كما يراها بلانشو- إرهاصًا بالتفكيك، وإثباتًا للسلب على نحو يماثل ملاحظة هيلليس ميللر **Hillis Miller** عن "تحرر اللغة المتوتِر من الواقع" (انظر أعلاه). ثم إنَّ إسراف الرمز يعنى، أيضًا، استحالة الحديث عن أىِّ موضوع بسيط فى العمل:

> تتضمن عملية التخييل غيابًا مطلقًا، عالمًا مقابلاً يحقق بالتمام والكمال- إنْ جاز القول- وجودًا خارج الوجود الواقعى. وما من رمز دون هذا المطلب. ويحول هذا المطلب- الذى يعمل عمله من وراء كل الاتجاهات السردية- بين الرمز وأن يكتسب معنى محددًا أو يصير ذا معنى *وكفى*، عبر عملية نفى ناشط على الدوام (*حصة النور*، ص ٨٤، الإمالة من عندنا).

يَقرأ الرمز **symbol**- وقد غدا هو السرد **narrative**- بوصفه عمليةَ نفى للسرد ذى المرجع المحدد، وعلى المنوال نفسه سردَ (**récit**) هذا النفى: "الرمز سرد، ونفى هذا السرد، وسرد هذا النفى" (*حصة النور*، ص ٨٥). يغدو الرمز- بتصوره على هذا النحو- لا شىء، فما هو إلا حركة إقبال وإدبار "يتحركها النفى الناشط فيه على الدوام" (*حصة النور*، ص ٨٤). وتكمن المفارقة فى اشتراط إمكان السرد على هذا النحو الذى هو أيضًا نوع من العجز أو العطالة:

أحيانًا، يظهر النفيُ نفسَه بوصفه شرطَ النشاط الكلى فى الفن والخيال، لذا فهو شـــرط الـــسرد *narrative (récit)*. ويظهر فى حالات أخرى بوصفه الجملة التى تُعْرِبُ عن إخفاقها واستحالتها، ما دام النفى لا يسمح لنفسه بالتحقق عبر فعـــل خاص من أفعال التخييل أو عبر شكل مستقل مـــن أشـــكال السرد المكتمل (*حصة النور*، ص ٨٥).

عند هذه النقطة، لعله من الفطنة- فى النهاية- إسقاط مصطلح "السلب" على أساس أنه مضلل نوعًا ما[٢٢]. إذ بوصفه مجـــرد نقـــيض لـــــ"الإيجـــاب"، تظـــل مضمرات "السلب" شديدةَ الهيجلية. ويقول بلانشو فى عمل لاحـــق: "يظـــل هـــذان النقيضان لصيقين أحدهما بالآخر لكونهما نقيضين فقط" (***حوار بلا نهاية***، ص ٨). ويحتاج بلانشو إلى إيجاد مصطلح يوحى بالآخر من حيث هو اللاتماثـــل والأقـــل تشاكلاً: "العدمية أكثر جوهرية من **اللاشىء** نفسه، خلاء البـــين، فاصـــل يـــصنع تجويفًا باستمرار ويُمَدِّدُ نفسَه، اللاشىء بوصفه عملاً وحركة" (***حوار بـــلا نهايـــة***، ص ٨). هذا التصور الجديد عن السلب لا يُعَيِّنُ العلاقةَ المنطقيةَ بين المفاهيم عنـــد تشييد النسق الفلسفى، لا ولا هو السلب فى النزعة المادية الجدلية. إذ تظل هاتـــان الفكرتان- من منظور بلانشو- **ضمن الأمور الدنيوية**. وباقتراح تعبيرات من قبيل: "ليل أبعد من الليل"، أو (التعبير الأقل غرابة) "**المحايد**" **neuter** أو **الفضاء/التباعـــد الأدبى** **literary space/spacing**- يكون "الآخرُ" **other** عند بلانشو- حاله من حال "السلب" عند سارتر- **ماديًا محسوسًا** لا مجردًا. إنه ضـــرب مـــن اللاتنـــاهى- أو الأصوب: فعل اللاتناهى- لا يحتويه أىُّ نسق أو أىُّ حد تصورى أو تجريبى.

يوجد مقال أحدث هو **تجربة مالارمه** **Mallarmé's Experience** (١٩٥٥)، يمثل بداية العلاقة التبادلية بين الكتابة عند مالارمه و**الشعر** **Dichtung** عند هيدجر بطريقة واضحة[٢٣]. حيث يتضح أن قراءة بلانشو تهتم بفكرة **العمـــل** **the work**:

وهو مصطلح يتمتع بقوة كبرى عند مالارمه، وأيضًا عند هيدجر فى عمله **أصل العمل الفنى** **The Origin of the Work of Art** (١٩٣٥- ١٩٣٦). تتحدد اللغة الشعرية أو الجوهرية عند مالارمه- حالها من حال **الشعر** **Dichtung**- بعدم كونها أداة وببنيتها شبه المتعالية:

> لم تعد الكلمة الشعرية كلمة أحد. فلا أحد يتحدث من خلالها، وما يتحدث ليس أحدًا. إذ يبدو من الأصوب أن الكلمة تعلن عن نفسها بمفردها. حينئذ، تكتسب اللغة كل أهميتها، وتغدو جوهرية (*الفضاء الأدبى*، ص ٤١).

فى مقالة هيدجر، العمل هو "عمل حقيقة الوجود". والأكثر من ذلك أن العمل "لا يقوم بعملية إعادة إنتاج وجود خاص يحدث- ليكون حاضرًا فى متناول اليد فى أىّ وقت معطى- بل يقوم على الأصح بتمثيل الطريقة العامة التى يأتى بها هذا الوجود إلى الحضور"(٢٤). أما عند بلانشو، فـ"الشاعر ينتج عملاً لغويًا محضًا، وتعود اللغة فى هذا العمل إلى جوهرها"، فالعمل قول لازم غير متَعَدٍّ. ليس العملُ مواءمةَ العالم وامتلاكه بل "لغة ووجود صامت" (*الفضاء الأدبى*، ص ٤٢). العمل أكثر من مجرد أثر فنى: "فلا يعكس شيئًا سوى كُنْه الكلمات" (*الفضاء الأدبى*، ص ٤٢). وفى انعطافاته الداخلية، يهتم العمل اهتمامًا حثيثًا بـ **مصدره الخاص** وبكيفية إنشاء الوجود. ولو وضعنا فى الحسبان تصور السرد الرمزى الذى تحدثنا عنه من قبل، يغدو العملُ فضاءً يتحقق فيه "اللاشىء"، أو بتعبير أدق فضاءَ انتقال دائم لا يتوقف من "الكل إلى اللاشىء" (*الفضاء الأدبى*، ص ٤٣). فمن ناحية أولى، يبدو أن الكلمات "تتولد" عن الأشياء التى تستدعيها؛ غير أن كلية الأشياء لا تظهر إلا "بوصفها أشياءَ تتلاشى" (*الفضاء الأدبى*، ص ٤٣). وما تلاشيها سوى طريقتها فى الحضور "هنا" و"الآن". وعلى هذا، يرى بلانشو أن الانتقال الدائم - بهذا المعنى - يهيمن على قصيدة مالارمه **Igitur**، من خلال قضية الانتحار التى تعالجها

القصيدة. ومن ثمَّ، تغدو كيفيةُ وجود النص الأدبى قولاً لازمًا غريبًا، يُثْبِت نفسَه بانتقاله الدائم إلى نفى نفسه بنفسه:

> يجعل العمل الأدبي من نفسه وجودًا. وتلك هي مهمته: أن يوجد، أن يقدم "كلمات بعينها كي يوجد... وفي ذلك يكمن كل غموضه" (مالارمه، رسالة إلى فيل جريفن، ٨ أغسطس ١٨٩١). غير أنه لا يمكن في الوقت نفسه القول بأن العمل يُعْزَى إلى الوجود، وإنه يوجد. إذ على الضد، ما لا بد من قوله هو أنه لا يوجد على النحو الذى يوجد به الشيء أو الوجود بوجه عام (*الفضاء الأدبي*، ص ٤٣).

يتضمن العمل شيئًا أزيد من الموجودات يسبقها، دون أن يكون في ذلك إغراء بالتطابق مع مفهوم **الشعر** Dichtung عند هيدجر. العمل مملكة "تتحقق فيها اللغة تحققًا كاملاً بالتزامن مع اختفائها... فكل شيء كلمة، وإنْ لم تعد الكلمة نفسُها أىَّ شيء. الكلمةُ ظهورُ ما يختفى" (*الفضاء الأدبى*، ص ٤٤). ويسمى بلانشو هذه المملكة "الخيالي والدائم وما لا آخِر له" (ص ٤٤). وبدلاً من مواءمة العالم وامتلاكه، فهذه المملكة هى مملكة **حدوث** اللاشيء؛ حيث اللاشيء هو الفعل الوحيد فيها.

فى هذا الفصل من الكتاب وصفتُ الفضاء الأدبى بطريقة إجمالية واستنباطية فى المقام الأول، بمعنى أنى وضعتُ فى حسبانى مناقشات بعينها عن كُنْه اللغة المضمر وما ترتب عليه من نتائج عامة. والحق أن بلانشو ينشغل فى كل من مقالاته النقدية وأعماله الأدبية انشغالاً متواترًا بالطريقة التى "يتجلى" بها هذا "الفضاء" الموحش أو هذا "التباعد"، الذى يؤثر فى الممارسة الأدبية أو يُقْلِقها. وإذا كان من اللائق وصف عمل بلانشو بأنه **تحول** شبه متعالٍ تتحدث من خلاله اللغة

الأدبية عن ماهيتها/لا ماهيتها، فمن اللائق أيضا إثارة التساؤل عن الكيفية التي يحدث بها هذا التحول- في حالات بعينها- حتى يمكن تمييزه بوضوح.

ينطوي هذا التحول على استشكال أقوى للغة- هي من وجهة نظر بلانشو- غير متجلية من حيث المبدأ؛ إذ كيف يتحدث الغياب؟ ذلكم هو عذاب لغتنا فيما يكتب بلانشو: حين ينقلب حنينها إلى النقص الذي يشكل- ويا لها من مفارقة!- قدرتها على الكلام (*حوار بلا نهاية*، ص ٥٠). يبدو أن الكلام أو الكتابة يمحوان المجال عينه الذي يسعى المرء إلى الحديث عنه. وعلى خلاف قول فيتجنشتين **Wittgenstien** المأثور، يذهب نص حديث إلى الملاحظة الآتية: "في النهاية، وكي يكون صامتًا، من الضروري أن يتحدث. ولكن بأية كلمات سيتحدث؟"[٢٥]. من الواضح أن الآخر لن يمكن "إدراكه" إلا عبر نوع من التخلي عن تصورات اللغة المتعارف عليها أو تصديعها[٢٦]. ويمكن التفكير في طريقتين من طرق التصديع.

عندئذ، يظهر مالارمه مرة أخرى. وكما رأينا، يمنح بلانشو نصوص مالارمه قيمةً كبرى لأنها تقوم بتصديع قيود **التمثيل** فتتحرر منها. إذ بدلاً من تسخير كُنْه اللغة الحقيقي لغايات المحاكاة أو الإدراك. يتحرر منها لينتج نفسَه في فضائه النصي الخاص به. وما إن يتم تجنب التمثيل لن يعود نظام النص محتاجًا إلى الخضوع لجريان الزمن الدنيوي وتعاقبه. يكتب بيتر دايان **Peter Dayan** مقارنًا مالارمه بالروائي: "في كتابه *دفقات من النقد* *Averses au Critique*، يُعرِّف مالارمه أدبه بأنه تجريد وإعادة خلق، فيستخدم الصور والكلمات بما هي صور وكلمات لينسج نماذجها، فتكتسب أسلوبا على قدر تراقصها. على عكس الروائي الذي يكتفي بالإحالة إلى الطبيعة"[٢٧]. هكذا، يتجنب العمل الأدبي خطية الزمن اليومي الواضحة، كما يتجنب بطريقة مماثلة أفكار البداية والوسط والنهاية. إن فكرة الفضاء الأدبي عند بلانشو- بالإفادة من مالارمه- معناها انفتاحه على بُعْد مختلف، وانحرافه عن أصول هندسة المكان الفيزيقي؛ فتغدو المحاكاة- من ثمَّ- إبداع "شيء لا يوجد على المستوى الفيزيقي" (دايان، ص ٤٣).

يحلل دايان نمط المرجع فى شعر مالارمه على أساس تصور مالارمه عن **التحويل** الشعرى. فاللغة لا تتخلى تماما عن "الكلمة الواقعية"؛ نظرًا لأن التمثيل قد تم تحويله إلى فضاء آخر. لم تعد الكلمة تشير إلى موضوع فى العالم المادى، فلا تبقى إشاريتها إلا بسبب خصائصها الإيحائية، وما يمنحها المشاركة صداها الدلالى وخواصها الشكلية. فالكلمة مدونة فى سياق منفتح تمرح فيه، أو بمعنى فضفاض **تدخل فى علاقات صوتية** متشعبة الاتجاهات على نحو متزامن. لذا، يتجنب الشاعرُ عند مالارمه الخطيةَ، ويعطى أهمية غير عادية لتصميم الصفحة فى الطباعة والمسافات وعلامات الترقيم، إلخ.

إذن، **لا يقول** الشعر **شيئًا** أبعد من نفسه. والتحويل- بحسب قراءة بلانشو- هو تحويل المرجع تحويلاً يعادل تدميره. فعلى سبيل المثال، تتأبى استعارات مالارمه على الجمود، وتتمنع على محاولة فك شفرتها: "الصور الشعرية التى يلاحقها مالارمه عالمها الطيران والتحليق؛ نفى الصور لا إثباتها" (***حصة النور***، ص ٤٠). بهذه الطريقة، تنجح الصور البلاغية فى الحيلولة دون إنشاء وجود على مثال الوجود الدنيوى. فالشعر يستبدل بالعلاقات التركيبية المتعارف عليها علاقات من طبيعة مرهفة تعطى اللغة معنى الحركة أو المسار، ألا وإنها حركة لا يُعَوِّلُ الانتقالُ فيها على أىّ مكان للإقامة (***حصة النور***، ص ٤١). كذا، يشير دريدا فى كتابه ***التشتيت*** *Dissemination* إلى مسارات العلامات فى نصوص مالارمه بوصفها صورًا فى باليه، بما ينطوى عليه الباليه من استدارات كاملة، إلخ (***التشتيت***، ص ٢٤٠).

ولو انتقلنا الآن بإيجاز إلى عينتنا التجريبية حتى نختبر هذه الأفكار، فلا يصعب رؤية أن قراءة قصيدة توملنسون المعنونة بـ"**قصيدة**" قد تلفت الانتباه إلى تصديع فكرتى الخطية والتمثيل. إذ يبدو أن القصيدة مصممة على المستوى التعبيرى لتفتح فضاءً داخل الفضاء:

مكان/نافذة/تنظر إلى نفسها

إن كلمة "نافذة"، التى من المستحيل أن تنظر إلى نفسها، تبتعد وتُزيحُ نفسَها عن أية قراءة تمثيلية إزاحةً عنيفةً، وتستسلم لـ"الخيالى" بالمعنى الذى يقصده بلانشو. فالنص الذى تفتقر عباراته إلى أية بنية نحوية يمكن التعرف عليها بتحديد الفعل الرئيس فيها مثلاً، يُقَدِّمُ نفسَه على نحو مستوٍ، أىْ بوصفه نوعًا من **الاستواء**. ويُحَدِّدُ بلانشو تصوره عن "المحايد" **neuter** بأنه هيئة اللغة السابقة على هيئتها الخبرية (***حوار بلا نهاية***، ص ٤٤٨)؛ بمعنى أن ثمة كلمات لا تُثْبِتُ أىَّ شىء **عن** العالم أو تنفيه، وإنما تسمح بتقديم نفسها للفضاء الأدبى طبقًا للأصداء الشكلية والدلالية التى تفتتحها[٢٨]. وذلكم فى الوقت نفسه هو فعل المباعدة أو التباعد **spacing** وفعل التحييد **neutralising** فى آن معًا: "*نقطتان رأسيتان/بين تفاحة خضراء:/وفازة خضراء*". فتبدو القصيدةُ مُعَلَّقَةً فى حركتها ذاتها نحو الفضاء الأدبى الذى يجعلها ممكنة:

> **ثمة انخلاع عن الزمن، كما أن ثمة انخلاعًا عن المكان؛ ألا وهو انخلاع لا ينتمى إلى زمن، كلا ولا إلى مكان. ومع هذا الانخلاع ندور فى فلك الكتابة**[٢٩] (*خطوة*، ص ١٠٠).

ومهما كان الهمُّ الغالب على أية محاولة تتصدى لمفارقات التحول شبه المتعالى عند بلانشو- وفى حقيقة الأمر، فكرة التغايرية نفسها- لا بد من الوضع فى الحسبان **ممارسته الأدبية**، وبصفة خاصة نصوصه الغريبة المعروفة بأنها **محكياته السردية récits** أو "سردياتـ"ـه **narratives**.

إن التعريف الذى أعطاه بلانشو- فى أواسط الخمسينيات- لمصطلح **السرد récit** (وهو مصطلح تتفرد به الثقافة الأدبية الفرنسية) شكَّلَ قدرًا من الانشغال المتزايد، فى هذا الوقت، بأعمال هيدجر المتأخرة. يميز مقال **أغنية السيرينة**

(*الكتاب الآتى*، ص ص ٨-٩، *أغنية السيرينة: مقالات مختارة*، Siren's Song ص ص ٥٩- ٦٥) بين **السرد récit** و**الرواية roman** ("novel"). ويُعَرَّف المصطلح الأخير بغرضه الهادف إلى التسلية وتحويل "الزمن الإنسانى إلى لعبة" (**أغنية السيرينة**، ص ٦١). ويشير بلانشو أيضًا إلى **التسلسلية seriality** فى الرواية؛ ففى حالة قصة **عوليس Ulysses** و**السيرينيات Sirens** تكون الروائيةُ بسطَ رحلته بوصفها **سلسلة** من الحلقات الأدبية متماسكة المعنى. ويظل تعريف الرواية **novel** على هذا النحو اختزاليًا، بل وساذجًا، لا يعارض فكرة **السرد récit** المعارضة الكاملة، بما هو طريقة فى اللغة يُفْهَمُ أن الرواية **novel** تقاومها. ثم يشدد بلانشو على النزعة الإنسانية الأصيلة (من منظوره) فى تصور **الرواية novel** بوصفها حالة "الزمن الإنسانى" المهموم بالانفعالات الإنسانية (**أغنية السيرينة**، ص ٦١). غير أن **السرد récit** عند بلانشو يباين هذه النزعة الإنسانية. **السرد** عنده طريقة فى الكتابة يمكن وصفها مؤقتًا بأنها "انعكاسية" و"لازمة غير متعدية" على السواء. بذا، يظهر **السرد** عند بلانشو بوصفه حالة معدَّلة من **الشعر Dichtung** الهيدجرى، فيذكِّرنا بممارسة هيدجر الأدبية فى مقالاته المتأخرة.

يقرر بلانشو أن **السرد récit** يحكى حدثًا واحدًا (على سبيل المثال، لقاء **عوليس** مع السيرينيات أو **أهاب** مع **موبى ديك**). وتلك حكاية، على الأقل فى مستواها الظاهرى، "يبدو أنها تتوافق بنيويًا مع حركة السرد بمعناه التقليدى". غير أن الفارق ينشأ من أن هذا الحدث المحكى غير عادى، بل ومذهل، ولا يخضع لقوانين الزمن العادى، كلا ولا للواقع العادى ("والحق أنه لا يخضع لأىِّ واقع" (**أغنية السيرينة**، ص ٦٢)). وبتعبيرات **سرديات récits** بلانشو على الأقل، يمكن شرح كلمة "مذهل" بالرجوع إلى ما يسميه بلانشو فى كتابه ***حوار بلا نهاية*** "التجربة الحد"؛ ألا وهى تجربة يستجيب فيها الوعى واللغة لحدود إمكاناتهما: لقاء غير متوقع، إما جنسى أو صادم، إلى درجة أن اللغة لا تقدر على التعبير عنه،

ومن ثمَّ يظل غير متجانس مع أشكال السرد التى يستحثها هذا اللقاء[٣٠]. وبذا، يتميز **السرد récit** عن الرواية **novel** "التى لا تكرر إلا أحداثا معتادة يمكن تصديقها [و] تضمر الإبقاء على خاصتها الإيهامية" (**أغنية السيرينة**، ص ٦٢). يضعنا تمييزُ بلانشو **السردَ récit** عن الخيال **fiction** هنا- على أساس أن الأخير "يضمر الإبقاء على خاصته الوهمية"- فى قلب معضلة. فالاعتراض الضمنى على أن **عوليس** وأهاب يقومان بلقاءات **فى الخيال** مردود بأن الحدث الجارى فى **السرد récit** لا يتميز عن حدوثه بوصفه **سردًا récit**. إذ يتجنب **السرد récit**، سواء كان خياليا أم لا، أفكار التمثيل؛ لأنها لا تلائم كيفيته اللغوية الخاصة، حاله فى ذلك من حال تصور **الشعر Dichtung** عند هيدجر:

> سنفتقد بؤرة السرد **narration [récit]** إذا نحن فهمناه بوصفه علاقة واجبة بحدث غير عادى قد وقع فعلاً علينا محاولة تقديم تقرير عنه. ليس السردُ تقريرًا عن الحدث بل هو الحدث نفسه، وقُرْب حدوثه، والمكان الذى سيحدث فيه: إنه فعل الحدوث المتعلق بما يحدث، وقوته الجاذبة هى التى تُمَكِّنُ السردَ من أن يحدث (أغنية السيرينة، ص ٦٢، *الكتاب الآتى*، ص ١٤).

يبدو أن **السرد récit** هنا ينعكس على نفسه: هو الحدث الذى ينسرد، ويشترِعُ السردَ **narration**. غير أن الفقرة السابقة والفقرة الآتية تستلزمان تعقيدات وشروطًا بعينها:

> لا "يتعلق" السرد إلا بنفسه. ألا وإن هذا التعلق لَهو الذى ينتج ما يتعلق به بينما يحدث التعلق نفسه. فما من إمكان له بوصفه فعل تعلق إلا وهو يحقق/يشترع ما يحدث فى فعل التعلق نفسه، ما دام يتضمن البؤرة أو المستوى الذى عنده

يندمج الواقع- الذى يصفه السردُ دون توقف- مع واقعه بما هو سرد؛ يبرِّره ويتبرَّر به (أغنية السيرينة، ص ٦٣، *الكتاب الآتى*، ص ص ١٤-١٥. وقد قمت بتعديل الترجمة).

وتحتمل هذه الفقرة- وهى أعقد ما كتبه بلانشو عن مالارمه والنزعة الرمزية- تحليلاً مسهبًا. فـ **السرد récit** فى تعلقه، يُنتج نفسَه بما هو موضوع نفسه، ومن الواضح أن هذا "الموضوع" غير تمثيلى ما دام لا يزيد عن كونه فعل التعلق نفسه. ومن الوهلة الأولى، تلك هى فكرة **الاشتراع enactment**، كما لو أن حركة النص تنطوى على ما يشبه الموسيقى فى تزامن دالها ومدلولها. غير أن هذه الحال ليست هى الحاصل هنا. فالفقرة تميل إلى دمج **السرد récit** بحدثه المتعلق به ميلاً كبيرًا، كما تلح- بالقدر نفسه أيضًا- على جعلهما منفصلين عبر علاقة اعتماد أو تشكيل متبادل "يُبَرِّرُ" أحدهما الآخر من خلاله. وعلى المستوى الطبولوجى، فالحركة بين هذا **السرد récit** وحدثه حركة لولبية متقاربة لا تكف عن الاتجاه نحو الداخل دون توقف. من هنا، أهمية التعبير "دون توقف" **sans cesse** المحذوف من ترجمة رابينوفيتش **Rabinovitch**: حركة التعلق "تتضمن البؤرة أو المستوى الذى عنده يندمج الواقع- الذى يصفه **السرد récit دون توقف**- مع واقعه بما هو **سرد récit**" (التشديد من عندنا)؛ والاندماج **دون توقف** عملية محايثة لا تنتهى، يندمج فيها **السرد récit** بحدثه اندماجًا **غير** تام.

يُقرأ وصف **السرد récit** وحده بوصفه مجرد عينة انتقائية من النظرية الأدبية. غير أن هذا الوصف يدخل أيضًا فى حوار ضمنى مع مفهوم **الشعر Dichtung** عند هيدجر، وإنه لَحوار ينشغل بقضايا أوسع، منها مثلاً أن الفرق بين الأدبى والفلسفى لم يعد فرقًا ذا بال. إذ تنطوى العلاقة بين **السرد récit** وحدثه على تحويل اللغة تحويلاً يشبه التحويل الذى يصفه هيدجر بأنه "انعطافة" عن اللغة التمثيلية. وفيما يرى هيدجر، ليس المجال الذى توجِّه هذه الانعطافة نفسها إليه

حركةَ فعليةً **موجودة من قبل**، فالانعطافة لا تزيد عن كونها عمليةَ التحويل التى تتم فى اللغة التى تقوم بهذه الانعطافة.

بموجب ذلك، تشكل الزمانيةُ- بما فيها من مفارقة- الفضاءَ المنفتح فى **السرد récit**. فهى تبدو "أصل" العمل و"ثمرته" فى آنٍ معًا. وتنجم المفارقة عن عدم تقبل بلانشو فكرة الإبداع الذاتى أو إبداع المؤلف عند الحديث عن مقومات الأدب الأكثر جوهرية. ولعل المقارنة بهيدجر ذات نفع واضح هنا. إذ طبقًا له، لا يُعتبر "الفعل" الإبداعى إلا بالاستناد إلى انقذاف وجود العمل الفنى نفسه. فالفنان **يستجيب** لانقذاف أصيل عبر ظهور العمل(٣١)، ويتمثل مجهوده فى **تَرْك** مشروع العمل **يوجد وإخلاء السبيل أمامه حتى يوجد let-be**. على هذا، يغدو "الإبداعُ" حركةَ ظهور بعد استتار أو زوال حجاب، يضطر معها "المبدع" إلى أن يرضى بدور هامشى يثير الدهشة. ومن الواضح أن النهجَ السائد فى التعامل مع النصوص الأدبية بوصفها رؤى وإنجازًا ومحلاً لمؤلفيها نهجٌ مستغربٌ تمامًا على مطلب هيدجر هنا.

أحيانًا، يؤكد بلانشو- فى وصفه- الفضاءَ المحايدَ (أو"الزمن الميت") بما هو نتاج العمل المتحقق: "إنه ما يحققه العمل، والكيفية التى يُثْبِتُ بها نفسَه، والمكان الذى لا بد على العمل فيه 'ألا يسمح ببرهان منير سوى فعل وجوده' (مالارمه)" (*الفضاء الأدبى*، ص ٤٤). وفى أحيانٍ أخرى، توصف هذه العطالة المركزية central inertia بأنها منبع العمل و**نقطته البدئية**: "نقطة تسبق كل نقاط البداية ولا شيء يبدأ منها... يغدو معها العمل- من خلال الفنان- همًّا وبحثًا بلا نهاية عن أصله ونبعه" (*الفضاء الأدبى*، ص ٤٤). ولا تَنَاقُضَ هنا؛ فكما أن العمل المتحقق يتمنَّعُ على القراءة الخطية (البداية والوسط والنهاية) (انظر أدناه) فكذلك يُشَكِّله تكوينيًا حركةُ لعب مرح، ينفتح من خلالها الفضاء المحايد عبر اللغة التى تجعله ممكنًا:

السرد حركة نحو نقطة ليست معروفة أو مجهولة أو غريبة فحسب، بل تبدو هذه الحركة بلا واقع سابق منفصل عن هذه الحركة، بل وإنها حركة اضطرارية تعتمدها قدرة السرد إلى الحد الذى لا يمكنه أن "يبدأ" قبلها، فهى وحدها السرد، وهى وحدها حركة السرد غير المتوقعة التى تقدم الفضاء الذى تغدو فيه هذه النقطة حقيقية وقوية ومغوية (أغنية السيرينة، ص ٦٢).

وبشكل أكثر تحديدًا، يكتب بلانشو عن رواية هرمان ميلفل **موبى ديك** Herman Melville's Moby Dick: "من الحق تمامًا أن أهاب وحده يقابل موبى ديك فى رواية ميلفل، لكنه من الصحيح بالقدر نفسه القول بأن هذا اللقاء هو ما يُمَكِّنُ ميلفل من كتابة روايته" (أغنية السيرينة، ص ٦٣). العمل ناتج عن وجوده **عبر** الكاتب، وليس هو بخلق يخلقه المؤلف. وتَرُدُّ الكتابة على نزوة "الاهتمام بالعالم عينه الذى تُعَبِّرُ عنه وتمثله وتعرضه انطلاقًا من التناسب معه" (أغنية السيرينة، ص ٢١٠).

وبالرجوع إلى مقال ليفيناس "**الواقع وظله**" **Reality and its Shadow** (١٩٤٨)[٣٢] يمكن إيضاح جانب إضافى من جوانب اختلاف بلانشو عن هيدجر، وبصفة خاصة على مستوى استخدامه مصطلح "الخيالى". يفصل بلانشو الفن عن تصورات الحقيقة والإدراك التى أخضعه لها هيدجر ببراعة، غير أن هذا الفصل ليس بجديد؛ فقد ذهب ليفيناس من قبل إلى أن الفن "حدث أنطولوجى مستقل استقلالاً تامًا" (ص ٣). الفن عالم من **الصور** **images** وليس عالمًا من المفاهيم **concepts**، فالفن يتحاشى "طرق الإدراك والحقائق العلمية" (ص ٣)، كما أنه "لا يتضمن مفهوم هيدجر عن 'تَرْك الشيء يوجد **letting-be**'" (ص ٣).

تستند مناقشة ليفيناس استنادًا كبيرًا إلى فكرة **وجه الشبه resemblance** التى هى الأساس فى تكوين الصورة **image**؛ إذ من خلال **وجه الشبه** ترتبط الصورة بموضوعها ارتباطًا بديهيًا. غير أن وجه الشبه لا يُعَدُّ إضافة إلى موضوع الصورة، كما لا يُعَدُّ اشتقاقًا أنطولوجيًا؛ بل يشارك فى الموضوع نفسه. ويرجع إمكان الشبه إلى أن الموجودات نفسها تتأثر بنوع ما من اللاوجود: "الوجود هو ذلك الذى يوجد، ذلك الذى يكشف عن نفسه فى حقيقته، وفى الوقت نفسه يشبه نفسَه، وهو صورة عن نفسه" (ص ٦). يبدو أن ليفيناس يستدعى مناقشة هيدجر التى مفادها أن تصور الظاهرة- والظاهرة هنا بمعنى ذلك الذى يَعْرِض نفسَه- لا بد أن يشمل إمكان المظهر والتظاهر ويتقبلهما على أساس أنهما محايثان فى الظاهرة. وبينما يميل هيدجر إلى الجزم بتعريف الفن بأنه حركة زوال حجاب وانجلاء، نجد ليفيناس يربطه بحركة شَبَه/مُوَارَبَة أو حجاب لا مفر منها. إن اللاحقيقة "ليست فَضْلة وجود مبهمة، بل هى خصيصة الوجود الملموسة عينها، وعبرها يوجد الشَبَهُ وتوجد الصور فى العالم" (ص ٧). **فالخيالى** هو تمثيل كنائى للحقيقى الذى يحبل الواقع بمظهره، مسافة أصيلة فى عالم الأشياء المتقاربة نفسها: "إن الوعى بغياب الموضوع الذى يميز صورة ما يعادل غيرية وجود الموضوع، حيث تظهر أشكاله الجوهرية بوصفها ثيابًا يخلعها بالانسحاب" (ص ٧). ومن خلال مقال ليفيناس "**الواقع وظله**"، تتضح أيضًا- على نحو دقيق- الحركة الزمنية التى تميز **السرد récit**؛ حيث يتجنب ليفيناس الحديث عن أسبقية الواقع على الفن، أو العكس، على أساس أنه كلام غير ملائم ("هل يحاكى الفنُ الطبيعةَ أم أن الجمال الطبيعى يحاكى الفن؟" ص ٧). إن "الصورة"- وهى مجال الفن- شكل من **اللاواقع فى الواقع**. "لا توجد الصورة أولاً- الصورة بما هى رؤية الموضوع بشكل محايد- وبعدئذ تختلف عن العلامة أو الرمز لشبهها بالأصل؛ فالحياد الذى يميز وضع الصورة هو نفسه وجه الشبه" (ص ٨). لذا، تعمل المسافة الأصيلة فى

العلامة أو الرمز – طبقا لبلانشو – عملها فى الصورة. وترتيبًا على ذلك، حين يعود المرء إلى تصور السرد **récit** فى مقال بلانشو عن مارسل بروست **Marcel Proust**، يجد أن ما سلّم به لبروست – فى تجربته المتميزة المتعلقة بالزمن و"الذاكرة" – كان عبارة عن لقائه (ألا وهو لقاء يشبه لقاء **عوليس** أو أهاب) بالفضاء الخيالى بما هو نفسه وجود الأدب: **الفضاء** الأدبى. إذ حين يصف بلانشو وعى بروست يربطه بـ:

> تحول الزمن إلى فضاء خيالى (ألا وإنه فضاء يميز الصور) وإلى غياب دائم التغير لا تراكمه الأحداثُ تراكمًا منظمًا، لا ولا تعوقه أشكال الحضور، وإلى خواء ينعاد توليده دون انقطاع. إن البعد والمسافة هما الفضاء وأصل التحول: عندئذ *تغدو المعالجة السيكولوجية بلا فائدة؛ لأنه لا توجد نَفْسٌ هنا، فما يوجد فى الداخل يتخارج، يغدو صورة* (*أغنية السيرينة*، ص ص ٦٨– ٩٠؛ والتأكيدات من عندنا).

مَن يكتب هو "الآخر بتمامه وكماله" لا بروست الشخص: الآخر بتمامه وكماله من حيث هو "حاجة ماسّة إلى الكتابة"، فحركة الفضاء الأدبى هى التى تستخدم اسم بروست لتؤكد نفسها بجاذبيتها الدائمة (*الكتاب الآتى*، ص ٢٥٤). ويتضمن حديث بلانشو عن بروست مناقشة التحليل النفسى؛ ففى حين يتحمس بلانشو للتحليل النفسى على أساس أنه شكل جذرى جديد من أشكال الحوار، نراه يذهب إلى أن فرويد وأتباعه متأهبون دومًا لتحويل الأشياء التى لا تترابط فيما بينها إلى موضوع مترابط حين يوقفون حركة الغيرية الدائبة فى اللغة الحوارية.

حينئذ، يظهر تصور بلانشو عن **السرد récit** بوصفه تفعيلاً لتصور **الشعر Dichtung**، يدين به – إلى حد ما – لمقال ليفيناس عن التخارج والخيالى. وعلى

سبيل المثال، يستدعى حديث بلانشو عن بروست فكـرة ليفيناس عـن "تخـارج الداخل"؛ ألا وإنها فكرة نُجَرِّبُها فى عالم الأحلام الخيالى بوصفها شكلاً من الوحشة والشعور بالغربة (ص ٤).

ولننتقل الآن إلى العمل الفذ، ***الانتظار النسيان***، ألا وهو **سردية** كتبها بلانشو عام ١٩٦٣. إحدى طرق معالجة هذا النص مسألةُ **الحوار**، ففى هذا الوقت- كما رأينا- كان الافتتان بأعمال هيدجر طاغيًا. والحق أنه يمكن القول بأن هذه **السردية** تمثل شكلاً من الممارسة الأدبية التى تتفرع- فى العديد من نواحيها- عن تجارب هيدجر مع صيغة الحوار، وذلك قول يقبل الأخذ والرد.

يشير بلانشو فى مقاله "آثار" **Traces**[٣٣] ١٩٦٣ إلـى أن الحـوار شـكل ينطوى على نوع من العنف، عبر القيود التى يفرضها على المتحـاورين مـا دام يُلـزمهم بالحـديث والاسـتماع تباعًـا (وللمـرء أن يتذكـر تراسيماشـوس **Thrasymachus** الذى كان يتصبب عرقًا من شدة الغضب فى محاورة أفلاطـون ***الجمهورية Republic***). ويؤدى مثل هذا الوصف بالضرورة إلى قـضية إمكـان وجود شكل جديد من الحوار يتخلى عن سياق القوة: "التعبير دون سلطة، وإنْ جاز القول، دون قـوة" (ص ٤٧٧). فهل من الممكـن أن تتحـقق مثل هـذه اللغـة السلميـة **irenic language** فى الحوار؟ ثم أفلا يمكن تحقيقها بوصفها حوارًا؟

من الممكن قراءةَ نص ***الانتظار النسيان*** كما لو أنه يجيب عن هذا الـسؤال. فهو نفسه ليس حوارًا تمامًا بل شىء أعقد، يشكل فيه الحوارُ معظمَ النص، وسـياقَ الحوار مادةَ الكتاب كله. و"السياق" عبارة عن تبادل كلامى بين شخصيتين محددتين أدنى التحديد، من جنسين مختلفين، يمثل العنفُ الأصيلُ فى الحوار واللغةَ عنـدهما موضوعَ خلاف مستمر. وحال سردية ***الانتظار النسيان*** من حال السرديتَين اللتـين ناقشتهما من قبل؛ فهى أيضًا **لقاء** يحدث فى غرفة سكنية كبيـرة غيـر واضـحة المعالم إلى حد ما، يسكنها المتحدِّث الرجل. والعلاقة التى تجمع المتحدِّثيْن معًا فى

هذا المكان المحدود علاقة توتر حاد: علاقة تجاذب وتنافر. وإذا كان من الصعب تمييز صوتيْهما والأصوات الشارحة metavoices الأخرى التى تظهر فى النص على هيئة مستغربة من التعليق على الذات، فذلك لأن موضوع الخلاف فى علاقتهما هو العلاقة نفسها. تلك هى قضية اللغة بوصفها أفقَ قُرْب وبُعْد فى آنٍ معًا؛ أفقَ تحولات تطرأ على تصور ذاتيْهما وطبيعة العلاقة التى يكابدانها عبر تحول اللغة نفسه. وبينما ينساق النص خلف أعنف شكل من أشكال التعرية الخطية من خلال اشتراع تقلبات هذا التحول، نراه يستخدم مجموعةَ متميزة من صيغ الفعل الزمنية وصورًا من التكرار تجعل النص مثالاً على الانحراف الزمنى. أما الحدث الحاصل بين المتحاورين فـ"هو حدث يتعلق بما يحدث، وقوته السحرية هى التى تُمَكِّنُ السردَ narration [récit] من أن يحدث" (أغنية السيرينة، ص ٦٢)، ألا وإن هذا الحدث لَهو حدث تحويل اللغة الذى هو نفسه **السرد récit**(٣٤).

إن **السردَ récit** الذى يُعَدُّ- بلا خلاف- طريقة الأدب أو الفلسفة- حاله من حال محاورات أفلاطون- شكلٌ هجينٌ. ويشترع **السردُ récit**- وإنْ كانت هذه كلمة مفرطة التبسيط- مناقشةَ بلانشو المعقدة مع اثنين من المفكرين المعاصرين هما هيدجر وليفيناس. يبدو من الوهلة الأولى أن هذا الاشتراع هو الأمر الأكثر اعتبارًا، ومن خلاله كثيرًا ما يخالف بلانشو هذين المفكرين، وسوف أتحدث عنهما تباعًا.

أولُ نموذج يظهر فى تلك **السردية récit** حواراتُ هيدجر. وقد كانت فكرته عن التحرير فى اللغة ومن خلالها نوعًا جديدًا ممكنًا من الحوار تحدث عنه بلانشو أيضًا فى مقاله "**آثار** Traces". ومن الممكن قراءة البلاغة المعقدة التى تنطوى عليها "الانعطافة" بوصفها نموذجًا نافعًا فى علاقة **السرد récit** بحدثـ(ـه) عند بلانشو. يعتمد قسم من كتاب ***الانتظار النسيان*** فى بنائه على ورقة بلانشو التى شارك بها فى **الاحتفال** بعيد ميلاد هيدجر السبعين، وهى بعنوان ("**الانتظار**")(٣٥).

والحق أن فكرة **الانتظار l'attente** لا تتميز في الغالب عن فكرة **الانتظار wait** أو **فعل الانتظار waiting** عند هيدجر في عمله ***محادثة على الطريق إلى البلدة***، كما أن بعض المقتطفات من كتاب *الانتظار النسيان* تبرهن على أنه:

> **ما إن ننتظر شيئًا *ما*، فإننا ننتظر أقل القليل (ص ٢٣).**
>
> **الانتظار المتوحد الذى كان فينا وقد غدا الآن خارجنا، هذا الانتظار هو *انتظارنا دون أنفسنا* is ours without ourselves، يرغمنا على انتظار أبعد من الانتظار الذى هو أنفسنا، غير تارك لنا شيئًا سوى الانتظار (ص ٣١، التشديدات من عندنا).**

إنها قضية انتظار "ذلك الذى يحجب نفسه مستترًا بينما لا شيء محجوب يستتر؛ ذلك الذى يُثْبِتُ نفسه غير أنه لا يزال غير مُعَبَّرٍ عنه؛ ذلك الذى يوجد ولكنه منسى" (ص ٨٣). والحق أيضًا أن مواضع من **سردية** بلانشو عبارة عن ترجمة فرنسية تقريبًا لشذرات من هيدجر، منها على سبيل المثال عبارة تأملية شعرية وردت فى مقال هيدجر: "**المفكر بوصفه شاعرًا**" **The Thinker as Poet** (١٩٤٥) (*الشعر، اللغة، الفكر*، ص ص ١– ١٤)؛ ألا وهى: "تغدو كل الأشياء أثناء فعل التفكير معزولة مستوحشة ومتوانية" (*الشعر، اللغة، التفكير*، ص٩)، حيث تظهر مترجمة فى ثوب جديد عند بلانشو، وإنْ يكن بتعديل طفيف، على النحو الآتى: "تغدو كل كلمة أثناء فعل الانتظار معزولة مستوحشة ومتوانية" (ص ٥٣).

فهل تتأوَّلُ **سرديةُ** بلانشو تأوُّلاً فرنسيًا الحوارَ عند هيدجر الألمانى، فتكون مجرد انعطافة حوارية تحضر عبرها اللغةُ إلى نفسها، محاولةً تخلية نفسها من صورتها الخبرية، حتى تجعل من حركتها حركةَ وصول الآخر ومجيئه؟ ومهما

كان من أمر، يكشف استكناه **سردية** بلانشو عن مدى مغايرته لهيدجر. ولا تقف هذه المغايرة عند حدود تقديمه **نظريةً** في اللغة يعارض بها نظرية هيدجر (وبالإمكان العثور على هذه النظرية في عمل آخر له)؛ وإنما تتعداها إلى ما يطلبه من شكل الممارسة اللغوية التي تنافس حركتُها حركةَ الحوارات عند هيدجر، ولأجل ذلك يبدو أن تحولات هذه الحركة تُسَلِّمُ بضرورة لم يتكلم عنها هيدجر قبلاً.

في ***حوار بلا نهاية***، يُعَرِّفُ بلانشو حركةَ اللغة التي يُجَرِّبُها **السرد** بأنها إيقاع له مفهوم مختلف: "في هذا التحول يوجد إيقاع، تتجه فيه الكلمة إلى ذلك الذي يَعْرِضُ بجانبه ويَنْأى، إلى ذلك الذي يمنع نفسَه" (***حوار بلا نهاية***، ص ٤٣). ويمتلئ نص ***الانتظار النسيان*** بشذرات تشرح مفهوم الإيقاع هذا: "أثناء الانتظار، يعود ذلك الذي يُعْرِضُ بجانبه عن الفكر إلى الفكر؛ فيغدو الفكرُ حركةَ إعراضه ونأيه" (ص ٨١). يُقَالُ في هذه العبارة إن الفكر يفكر في شيء ما يتمنَّعُ تمنُّعًا بدئيًا على أيِّ مدخل إليه، ومن ثَمَّ تؤكد العبارةُ التمنُّعَ والنأيَ والإعراضَ المُجَرَّبَةَ على هذا النحو بوصفها "مادة" يبدو أنها موضوع الجملة وأيضًا **بوصفها** عملية الفكر التي قد تَحَقَّقَ الآن أنها حركةَ هذه العبارة نفسها، ألا وهي عبارة بلا موضوع. كما نقرأ أيضًا هذه العبارة: "كان يفكر في ذلك الذي يُعْرِضُ بجانبه وينأى عن فكره؛ الأمر الذي جعله يفكر في حركة الإعراض والنأي هذه في حد ذاتها".

هكذا، يغدو الإيقاعُ اسمَ هذا التركيب الذي يُبْطِلُ نفسَه بنفسه وينسخها، كما تغدو حركةُ الإعراض والنأي والتمنُّع شغلَ الإيقاع الشاغل. وبهذا المعنى، لا يكرر الإيقاعُ نفسَه إلا في تركيب لولبي راقص يُبْطِلُ نفسَه باستمرار، ويُبْطِلُ استئناف نفسه. من ثَمّ، يتوافق الإيقاع مع زمنية منبسطة يكون فيها "موضوعُ" **الانتظار** ذلكَ الذي يأتي دائمًا ويمضي دائمًا في آنٍ وعلى نحو مطلق؛ فيعمل عمله- ولا بديل عنه- بوصفه حركة ذلك الفكر الذي يسعى إلى جعله ملموسًا أو الإمساك به:

"فكر الانتظار: الفكر بما هو انتظار ذلك الذى لا يُسْلِمُ نفسَه للتفكير، والفكرُ الذى يحمله الانتظار فكرٌ مؤجَّل فى هذا الانتظار" (ص ١٠١).

إن الإيقاع بزمانيته التى من خلالها لا ينفصل **الانتظار** عن النسيان ومحو النسيان الذى هو انتظار (**الانتظارُ نسيانٌ**) يجلو العلاقةَ الزمانية المنحرفة التى يعالجها مقال "**أغنية السيرنية**" **The Siren's Song** بين **سرد ما** والحدث الذى يسرده أو يُوجِدُه. فما من دمج بينهما، مهما كان ارتباطهما، وإنما الحاصلُ حركةُ دورانٍ تشكيلية تُعَدُّ مدخلاً إليهما. وفى هذه الحركة، تظهر اللغة- المتوقفة على حدوث هذه الحركة- بوصفها إعراضًا ونأيًا **عن** هذا الحدث، **وبوصفها** ذلك الحدث فى لحظة "دُنُوِّها" منه.

وتختلف هذه البنية الشبيهة **بالعقدة** عن ممارسة هيدجر مع اللغة، ربما فقط من حيث إن الخيوط الفضفاضة أو السائبة فى عمله ***محادثة على الطريق إلى البلدة بشأن الفكر*** قد أُحكم عقدها. وذلك يعنى القول بأن بلانشو قد تتبع- بلا هوادة- حركةَ الفكر والتركيب فى محاورة هيدجر حتى نهايتها؛ الأمر الذى أفضى به إلى تجنب بقايا اللغة الظاهرانية ("زوال الحجاب": **الإنارة**) البارزة عند هيدجر. يفصل كتابُ ***حوار بلا نهاية***- الذى يقدم تصورًا عن حركة الفكر بما هى لغة **السرد**- فكرةَ الحوار الفصل الأوضح الصريح عن كل استعارات وضوح الرؤية وغموضها:

اللغة فى تحولات الإيقاع هى اللغة الأوضح بإخفاقها نفسها، تثابر دومًا من أجل المقاطعة؛ الأمر الذى يتطلب مسارًا جديدًا باستمرار، فتجعلنا- من ثَمَّ- فى حال من الترقب المتوتر أو التردد بين الواضح وغير الواضح، أو تبقينا على طرفيهما معًا (*حوار بلا نهاية*، ص ٤٣).

وتقع هذه المناقشة الجارية أثناء **السرد** فى قلب زعم بلانشو (وليفيناس) بأن هيدجر لم ينجح تمامًا فى قطيعته مع أشكال الفكر **المستقلة المكتفية بنفسها**. إذ وحده **الشعر** **Dichtung** هو الذى يبشر بممارسة التغايرية وعدم الاكتفاء الذاتى بشكل حوارى[٣٦].

ينشغل كتاب ***حوار بلا نهاية*** بمُسلَّمة قديمة قدم الفكر نفسه، اكتسبت "الكتابة" بمقتضاها فى النهاية سمعة سيئة. ألا ومؤداها أن الوجود فى جوهره **موحَّد يتواصل بلا انقطاع**، وبموجبها يُعَدُّ الانقطاع والتعددية والغيرية أمورًا ثانوية:

> **الواحد والهوية، هى الكلمات الأولى والأخيرة. فلماذا يُعَدُّ الاستناد إلى الواحد استنادًا نهائيًا فريدًا؟ وبهذا المعنى، ينطوى الجدل والأنطولوجيا ونقد الأنطولوجيا على المُسَلَّمة نفسها: كلها ترجع إلى الواحد (*حوار بلا نهاية*، ص ٣٤).**

لقد زعم بلانشو أن هيدجر لم يفكر تفكيرًا حقيقيًا فى هذه المسلمة أو لم يسائلها، وقال دريدا ذلك مرة أخرى فى مناقشة عام ١٩٦٨م، قال إن انجذابًا ما يسرى فى نصوص هيدجر، انجذابًا إلى بلاغة العودة إلى البيت والأصالة والانتماء (***هوامش الفلسفة***، ص ١٣٠)[٣٧]. إذ يقول هيدجر فى قراءته هولدرلن- على سبيل المثال- القول الآتى: "نحن حوار، وهو ما يعنى فى الوقت نفسه: نحن حوار **واحد**"[٣٨]. كذلك يقول إن شعر تراكل يجذبنا إلى موقع فريد فى عمل هذا الشاعر.

ثمة فكرة متواترة على طول كتاب ***حوار بلا نهاية***، من المحتمل أنها مستمدة من ليفيناس[٣٩]، ألا وهى: "القول لا يعنى الرؤية". إذ يرى بلانشو أن وصف اللغة عند هيدجر يُعَدُّ مثلاً على دمج شامل تقريبًا بين اللغة والرؤية فى الفكر الغربى الذى يُعطى "الرؤيةَ" **seeing** امتيازًا فى كلامه عن اللغة، إذ تُعَدُّ الرؤيةُ أو النظرُ شكلاً من التواصل بلا وسيط مع العالم:

> لكى ترى تنفصل؛ لا بمعنى أن الرؤية وسيط، وإنما بمعنى أنها شكل مباشر غير متوسط. وبهذا المعنى أيضًا تنطوى الرؤيـــة على الخبرة بالاستمرارية دون انقطاع. الرؤية احتفاء بالشمس، ألا وإن هذا لَيعنى الاحتفاء بما وراء الشمس نفسها: الواحـــد الأول (*حوار بلا نهاية*، ص ٣٩).

إن فهم النظر على هذا النحو يُعَدُّ- بحد ذاته- فهمًا مريبًا بدرجة كبيرة. وما خـــلا الحجج التى تُفَنِّدُ إسنادَ المباشَرة الساذج إلى الإدراك الحسى، لا بد من الاعتـــراف بأننا لا نتمكن من رؤيةَ كل شىء ولا كل جوانب الشىء الواحد فى أىِّ وقت. ومن ناحية أخرى، يبدو أن اللغة تقدم نفسها بوصفها- على وجه التحديد- مجـــالَ هـــذه الحرية؛ إذ بالكلام نتجاوز حدود الإدراك الحسى فنتحدث عن الجانب المظلـــم مـــن القمر. تلك هى "الحرية" فى اللغة التى تحدثنا عنها سابقًا بما هى ســـلب. غيـــر أن استعارات النور تهيمن على الطريقة التى يُفهم بها هذا السلب. وتبدو اللغة بحسبانها إعادة تقديم ضربًا من الإدراك على بُعْد: كما لو أن المرء يتمكن فى اللغة- بطريقة ما- من رؤية جوانب المكعب الأربعة فى وقت واحد (***حوار بلا نهاية***، ص ٤٠). نحن نتحدث عن اللغة التى **تكشف عن** حقيقة الأمر فـــ"تقـــوم بتجليتـــه" أو "جعلـــه بديهيًا".

بهذه الطريقة، عارض بلانشو النزوع الظاهراتى فى فكر هيدجر، وبخاصة فكرة **الأليثيا** والحقيقة بما هى بنية انكشاف وحجاب (***حوار بلا نهايـــة***، ص ٤١). وتفترض ثنائيةُ الانكشاف والحجاب إعطاءَ امتياز لاستعارة النور ومسلَّمة الوحـــدة المصاحبة لها. ومن جهة أخرى، يعالج بلانشو المباعدة أو التباعد فى اللغة التى لا هى متجلية ولا هى غير متجلية[٤٠]. وعليه، ينتهى إلى فهم الفكـــر عنـــد هيـــدجر بوصفه منعًا أو رفعًا هيجليًا لـــ **المـــحايد** (انظر: ***حوار بلا نهايـــة***، ص ٤٤١).

فلا مفر من اللادنيوية الجذرية التي يتمتع بها الفضاء المحايد عند بلانشو (بين **السرد** وحدثه أو بوصفه **السرد** وحدثه).

ويعني هذا التوافق الظاهر بين بلانشو وليفيناس أن فكر ليفيناس على صلة معتبرة بقراءة **السرد**. فلنتحول إلى ليفيناس الآن.

لا يتسع المقام الحالي لعرض الملامح العامة لفلسفة ليفيناس، بل سأكتفي بما يتصل منها اتصالا مباشرا بأسئلة اللغة التي نناقشها هنا. يرى ليفيناس أن عمل هيدجر، بدلا من تأسيسه التعددية التغايرية التي يطمح إليها، يواظب على طمس الغيرية المتواتر في الفكر الغربي؛ فغدا تجليا أخيرًا من تجليات هذا الفكر. كما يرى ليفيناس أيضا- ورأيه فيه نظر- أن فكر هيدجر يخضع- من ثمّ- لتراث النزعة الإمبريالية imperialism بقسوتها وخيلائها[٤١]. القضية إذن قضية الأخلاق ومكانتها في الفلسفة. يرى ليفيناس أن علاقتنا **بشخص آخر** لا يمكن أن تحيط بها **معرفة** أو **حقيقة**. إن مسئولية العارف تسبق علاقة المعرفة. بل وتجعلها ممكنةً. يرى ليفيناس أن كل الأسئلة المتعلقة بكنْه الأشياء أو الوجود- بوجه عام- تحدث في سياق هو- في المقام الأول- سياق أخلاقي... فاللغة- في أية صورة تكونها- قولٌ يتعدّى **إلى** الآخر ابتداءً، اللغةُ انفتاحُ العلاقة على تعالي الآخر transcendence of the other. وبمصطلحات ليفيناس الكلمة **قول** (لآخر)، وحدث أخلاقي، قبل أن تكون شكلاً مقولاً (يحمل محتوى خبريًا)[٤٢]. إن معالجة اللغة من حيث هي حاملة محتوى خبريًا، أيْ وفق معناها المعتاد فلسفيًا، يُعدُّ حجْرًا على العلاقة بالغيرية والتعالي. ولا يوسّع ليفيناس بذلك من صيغة **النزعة الإمبريقية** empiricism التي مفادها القول بأن اللغة تجد نفسها- في حقيقة أمرها دائمًا- في سياق أخلاقي. وإنما يرى أن العلاقة الأخلاقية تشكل البعد الدال في اللغة. وبموجبها تُوجَدُ اللغة. إن فعل الاتصال والتلامس contact يسبق أيَّ تواصل communication محدد ويتجاوزه، بل ويجعله ممكنًا. وبهذا المعنى، يعلو الآخر على الفكر ويفرض مطالب أخلاقية لا تخضع لنظام الإدراك والوعي[٤٣].

أما بخصوص **الشعر** نفسه، فينأى ليفيناس بنفسه عن محو التفرد أو طمسه الذى يقال إنه أصيل فى حركة اللغة، ألا وهو طمس يتم لصالح معنى العالم أو تقديمه وعرْضه. وعلى المرء- فى هذا السياق- إعادة النظر فى الحِجاج بأن اللغة نفسها هى ما يتحدث فى الأساس، أو هى ما ينبغى الإنصات إليه؛ نظرًا لأن المستند الأساس عند ليفيناس هو "الآخر": **الشخص الآخر**. ويناقش ليفيناس فى كتابه *الكلية واللاتناهى* *Totality and infinity* هيدجر على النحو الآتى:

> ينطوى القول بأسبقية *الوجود* على الموجودات على إقرار قبلى بماهية الفلسفة؛ الأمر الذى يضع العلاقة *بشخص ما* فى مرتبة أدنى، ذلك الشخص الذى يوجد فى علاقة (علاقة أخلاقية) *بوجود* الموجود. ألا وإنه قول يسمح بفهم الموجودات وإدراكها و الهيمنة عليها (علاقة المعرفة) على نحو غير شخصى (*الكلية واللاتناهى*، ص ٤٥).

تَعَدُّ الأخلاقُ- بما هى علاقة مواجهة مع الآخر الذى يُفترض وجوده دومًا فى أىّ فعل تفكير- مجالاً غير تمثيلى، لم يُفكَّر فيه، يُنَمِّى المناقشات الفلسفية المتعلقة بالحقيقة والمعرفة واللغة... إلخ، والحاصل أن الأخلاق لم تنل مكانتها المستحقة فى مثل هذه المناقشات.

على أىِّ نحو يتجلى التفاعلُ بين الذوات **intersubjectivity** فى عمل هيدجر *محادثة على الطريق إلى البلدة بشأن الفكر* أو كتاب بلانشو *الانتظار النسيان*؟ ليست حركة اللغة من متحاور إلى آخر فى الحوار عند هيدجر إلا وظيفة فضاء ما، كما لو أن علامة الترقيم تحل تقريبًا محل الانتقال من متحاور إلى آخر.

والحق أنه على عكس الاقتباسات التى قدمتها هنا من كتاب *الانتظار النسيان*، نجد عند هيدجر أن التضفير بين العبارات- الحاصل من خلال تبادلِ المتكلمين الكلامَ- يتحقق بواسطة تركيب يُبْطِلُ نفسَه بنفسه إبطالاً غريبًا.

ويعيد بلانشو النظر فى التفاعل بين الذوات على نحو لم يكن يتخيلـه هيـدجر. إذ ينشغل معظم الحوار- بلازمته المتكررة: "تكلم بطريقة تمكننى من الحديث معك"- **باستحالة** الحوار؛ حيث يُعَرِّفُ كتابُ ***حوار بلا نهاية*** **الانتظارَ** لا بأنه الانتظار الذى يقيس مسافة لا تتناهى" (***حوار بلا نهاية***، ص ١١٢) فى اللغة فقط، وإنما هو أيضًا الانتظار الذى يقيس المسافة بين المتحاورين" (***حوار بلا نهاية***، ص ١٠٨).

تناسب صيغة الحوار مناسبة أصيلة كلاً من التحرِّى والتحقيق واشتراع مظهر اللغة المتعدّى. فى الأحوال العادية، يتبادل المتحاوران الكلمات استنادًا إلى موضوع أو قضية مشتركة. أما فى كتاب ***الانتظار النسيان*** فالهمُّ هو مبدأ التعدّى فى اللغة نفسها بينما يتحول الحوار على نفسه متأملاً شرطه الوجودى، وهذا الانفتاح على تعالى الشخص الآخر- من حيث هو الغير- مطموس فى أفكار الاعتراف أو التواصل المتوارثة بوصفه **تبادلاً** بين مواقف معروفة أو أشخاص. ويختلف نص بلانشو عن ما كتبه ليفيناس فى هذا الوقت من حيث إنه مكتوب بطريقة حوارية أو غير نظرية أو إنشائية أدائية، وكذلك من حيث التعقيد والدقة المرهفة التى يعالج بها عوائق تجاوز اللغة بما هى عملية تمثيل. ومما يثير الاهتمام أن ليفيناس لم يستعمل صيغة الحوار فى أعماله، بل ويتواتر فى أعماله الهجوم على أفكار من قبيل الحوار أو **فن التوليد السقراطى maieutics** بوصفها طرائق فى التذكر فيما رآها أفلاطون(٤٤). وقد يظن المرء- من ثَمَّ- أن استعمال صيغةَ الحوار التى لا تقدر بطبيعتها- فى رأى ليفيناس- سوى على عَقْد علاقة مقارنة بين المتحاورَين (مثلاً: أنا والآخر) ستعنى بالضرورة تكريس موقَع إدراكى ماورائى (أعنى: موقع النص المكتوب بوصفه كلاً) بطريقة لا يمكن قبولها. ويتواتر فى حوارات هيدجر رفض هذا الموقع؛ نظرًا لأن هيدجر يعطى أسبقيةً لتحرك المتحاورين معًا نحو نطاق سؤال مشترك، ألا وهو سؤال تمحو مكانتَه الأنطولوجية تفردَ المتحاورين الأخلاقى(٤٥). والمقصودُ بهذا المحو أو الطمس-

تحديدًا- شكلٌ تغيب فيه لغة المرء عن الارتباط الأخلاقى بتعالٍ لا يمكن الإحاطة به سيمحو أو يزيل البُعْدَ القولى أو الكلامى الحاصل. أما **السرد** عند بلانشو فيتناول هذه المشكلة من جوانبها المتعددة، مثلاً عبر تشظية الحوار، والانحراف به عن أية بداية زمنية كلية، ثم معاودة ضبط الحوار عند الفواصل التى تُعَدُّ شكلاً من **الاتصال contact** بلا تبادل أو تواصل كلامى communication. ومع ذلك، أعتقد أن نظام **السرد** يفرض أيضًا اعترافًا بضرورات اللغة التى تُجَسِّدُ التعقيدَ المعتبرَ فى ثنائية ليفيناس **القول Le Dire** و**المقول Le Dit**؛ ألا وإنها ضرورات صاغها بلانشو فى كتابه ***حوار بلا نهاية*** الصادر عام ١٩٦٩م.

إن **الانتظار** نظام من اللغة يسعى عند كل مُحَاوِرٍ إلى فتح نفسه على غيرية الآخر. إذ من خلال الإبطال المتواصل لمفهوم اللغة بوصفها محتوى خبريًا والتصورات الملازمة لعملية التواصل من حيث هى تبادل (**المقول**)، يُفسح النظامُ مجالاً لحركة الإدلال الخالصة نفسها (**القول**) بما هى شرط اللغة وكُنْهها المراوغ. يشترع **الانتظارُ** باستمرار- عبر سلسلة من استئناف فعل المقاطعة الذاتية[٤٦]- صيرورةَ لغة **لازمة غير متعدية** تبقى الجملةُ فيها- بمفردها- أثرَ حركتها نحو الآخر؛ ألا وهى حركة يحللها دريدا من خلال كلمة النداء "**تعالى**" viens التى تميز سرديات بلانشو[٤٧]. حينئذٍ، يُقارب **السردُ حدثَه**، حدثًا هو غيرية شخص آخر تتمنَّع على التأطير فى تصور أو مفهوم، حتى فى سياق ما يبدو أنه تقاطع الطرق بمعناه الدنيوى. ويدور الحوار باستمرار حول صعوبة نظام اللقاء هذا:

> **"كل شيء سيتغير لو أننا انتظرنا معًا"- "نعم، لو تشاركنا فى الانتظار؟ لو كنا كلانا جزءًا منه؟ لكن هذا هو ما ننتظره: أن نكون معًا، أليس كذلك؟"-"الانتظار معًا، لا انتظار شيء بعينه"** (*الانتظار النسيان*، ص ٤٣).

إن الأمرَ العسيرَ هنا معضلة التعبير بوضوح عن شكل المعية التى لا تتألف مما يُطلق عليه عادة "علاقة"؛ أعنى كليةً من نوع ما تشمل المتحاورَين وتشكل حيادية التعالى أو الآخرية. القضية هى قضية خطاب يدل- إنْ جاز القول- بلا دلالة أو تمثيل، قضيةَ استخدام شكل تركيبى يمحو نفسَه بنفسه (× بدون ×) يتواتر عند بلانشو[٤٨]. والحق أن الرد على السؤال مضمر هنا. فهذا التركيب- بحد ذاته- يُعَبِّرُ بوضوح عن القوة "الأدائية" التى تميز اللغة والتى تؤلِّفُ "الفعل" الوحيد فى النص، كما هو حاصل فى *محادثة* هيدجر. إن تعبير "علاقة بلا علاقة" لا يكتفى بنفى نفسه بنفسه. ولنقل إنه يختلف عن التعبير "أ ولا أ معًا"، حين يترك فائضًا ما غير دلالى. **ففعل العلاقة** لا يعنى أزيد من الحركة أو الحدث عينه المُجَرَّب فى فعل التفكير عند قول عبارة من قبيل "علاقة بلا علاقة" أو الأقوال التى أوردناها عن **الانتظار** سابقًا. "عبر الانتظار، يعود ذلك الذى يُعْرِضُ بجانبه ويَنْأى عن الفكر إلى الفكر فيغدو الفكرُ إعراضَه ونأيَه". وحتمًا، لا يمكن أن يوضع مثل هذا الحدث فى إطار تصور أو مفهوم، فهو حدث يتكرر جديدًا فى كل مرة. وما ذاك سوى لأن اللغة التى تسعى إلى قول **الانتظار** تلتفت إلى استحالتها التفاتًا يغدو معه **الحدثُ** اللغوىُّ فى تقديمه لنفسه **(القول)**- بطريقة لا مفر منها أيضًا- تمثيلَ اللغة **بما هى اختفاء**. فما يتواترُ هنا بلا انقطاع قضيةُ إزاحة اللغة لنفسها، ألا وإن هذه الإزاحة لَهى اللغة نفسها، من حيث هى **انتظار**. بهذا وحده، وبإثبات الانفصال والغيرية واللاتجانس، يمكن للمتحاورَين أن يكونا "معًا" بمعنى ما.

يقدم ليفيناس فى كتيب له بعنوان ***عن موريس بلانشو*** *Sur Maurice Blanchot* (١٩٧٥) قراءةً لكتاب ***الانتظار النسيان*** انطلاقًا من دراما الحركة من فكر الاستقلال ولغته إلى فكر ولغة تُرَحِّبُ بالآخر وبالتعددية التغايرية الأصيلة. ثم يؤول ليفيناس الموقفَ "الأولىّ" للمتحاورين بأنه صورة من الانغلاق والانحباس فى نماذج الفكر الاستقلالية المكتفية بنفسها؛ فالشقة الحديثة- التى يتبادل فيها

المتحاوران الكلام- بلا صفة وإنْ كانت حميمة، وتثير رُهاب الاحتجاز بشكل خانق على حد سواء:

> اللغة مغلقة كهذه الغرفة. "كيف يختنقان معًا في هذا المكان المنغلق حيث الكلمات التي تتفوه بها المرأة لا تدل على شيء أزيد من هذا الانغلاق والانحباس عينه. وهل كانت المرأة لا تقول سوى: "نحن محبوسان، ولن نغادر هذا المكان" (ص ٣٥).

يتأمل مقال "الظاهرة والاستعصاء" Phenomenon and Enigma (١٩٥٧)(٤٩) قضية اللغة التي تَعْزى إلى الغير دون اختزال أو انتقاص:

> يعتمد كل شيء على إمكان إيقاع الاهتزاز بالمعنى الذى لا يتزامن مع الكلام؛ ذلك الكلام الذى يتصيد المعنى ولا يتمكن من إدراجه في نظامه. يعتمد كل شيء على إمكان الدلالة التي تدل إدلالاً مضطربًا قلقًا على نحو لا يمكن اختزاله أو التقليل منه (ص ٦٣).

تلك هي مسألة خطاب يدل دون دلالة (ولنلحظ أن بلانشو وليفيناس يستعملان الحرف "دون" sans "without" بطريقة مميزة ليعبران به عن تجاوز مزعوم لتصورات المعنى والتمثيل المتعارف عليها). ويقدم ليفيناس كلمةً صارت معروفةً على نحو أفضل الآن بعد أن تبناها دريدا، ألا وهي كلمة الأثر the trace:

> ما نحتاج إليه إشارة تُزيح الستارَ عن انسحاب المشار إليه، بدلاً من المرجع الذى يربطهما من جديد. ذلكم هو الأثر بتوكيده وإجْدابه أو فقره (ص ٦٥).

حين يقاطع **interrupt** الآخرُ أنظمةَ التمثيل المتعارف عليها، فهو نفسه لن يمكن تمثيله دون اختزاله إلى النظام الذى يقاطعه. وعليه، فالقضية هى الإبقاء على انفتاح قوة المقاطعة نفسها. وعلى طريقة التمييز – المقدم أعلاه– بين **القول le Dire** و**المقول le Dit**، تسعى اللغة إلى تحديد نفسها بأنها قول كلما أمكنها ذلك. تسعى اللغة إلى "الإشارةَ دون أىِّ مشار إليه" (*عن موريس بلانشو*، ص ٣٩). وعلى نحو ما رأينا، يشترع **الانتظارُ** باستمرار– عبر سلسلة من استئناف المقاطعة الذاتية– صيرورةَ عدم تعدّى اللغة ولزومها، فـ"تعنى" الجملةُ بمفردها أثرَ حركتها نحو الآخر. يكتب ليفيناس عن لغة صامتة بلا كلمات توجد فى حدها الأدنى بوصفها الاتصال **contact** الأخلص بين متحاورين، بوصفها شرط التواصل **communication** السابق على تواصل بلا إدلال على شىء بعينه (*عن موريس بلانشو*، ص ٤١). وهو يقتبس المقتطف الآتى:

> حين كانت تتكلم أعطت انطباعًا بعدم معرفتها كيف تَصِلُ كلماتِها بثراء اللغة المعطاة سلفًا. كانت كلماتها بلا تاريخ ولا صلة لها بماضى أىٍّ منهما، كانت كلماتها بلا علاقة حتى بحياتها الخاصة أو بحياة أىِّ شخص آخر (ص ٢٤).

على أساس هذه القراءة، يدلُّ **الانتظار** على ممارسة التحويل الذى تمرُّ فيه اللغةُ بالتحول عن انغلاق أصيل فيها، فتكف عن القصدية والتعبير عن الذات. ولا تمثل تعبيرات بلانشو (من قبيل "**الانتظار**"، و"**النسيان**") حالات ذهنية بالمعنى المتعارف عليه؛ ذلك أن المتحاورَين فى عمله شأن الفراشات تنبثق عن شرنقاتها، يفصلان نفسيهما عن تصور الذات كما أملَتْه الذاتيةُ الديكارتية. ويرى ليفيناس أنهما بتجنبهما ما هو أنطولوجى لصالح ما هو أخلاقى يتحركان "أبعد من الوجود" فيكشفان عن "باب ما" (ص ٣٨). إذ يحققان علاقة قُرْب عبر الانفصال، يتبادلان فيها الاعتراف بالآخر ("انتظار لا شىء، ونسيان كل شىء: على عكس إملاء الذاتية") (ص ٣٧). وعلى هذا، نقرأ قرب نهاية **السرد**:

> حين يمسك بما يلمس بنفسه قوة القُرْب الـذى يُغريـه بالدنو منها، وفى هذا الدنو ينأى كل شيء ويبتعد (ص ١١٥).

ويستند دمج بلانشو بين هيدجر وليفيناس إلى مبررات تسوّغه؛ فثمة تجاوب قوى بين مقتضيات اللغة عند كلا المفكرين مهما كانت الاختلافات التى تقال بينهما. فمن وجهة نظرهما، القضية هى حركة اللغة أو الفكر نحو منابع إمكانيهما، وما يصاحب ذلك من تخلٍ عن تعدِّى حالة المفعولية فى اللغة. غير أن بلانشو فى عمله ***الانتظار النسيان*** وفى سرده لا يصادق- فى نهاية الأمر- على أفكار هيدجر ولا ليفيناس مصادقةً كاملةً. إذ ينتهى **الانتظار** إلى فتح حركة ثالثة أعقد ترى الفكر أو اللغة فعل تعالق. وتتضمن هذه الحركة الثالثة هيدجر وليفيناس، وفى الوقت نفسه تسائلهما. بخصوص هيدجر، يمكن معالجة الأمر، أما عن ليفيناس فكيف يختلف **السرد** عن قراءة ليفيناس؟ يمكن القول بأن اختلافات بلانشو عن ليفيناس تنشأ عن تفكيره فى العلاقات التى استوفى ليفيناس مناقشتها، أكثر مما هى ناشئة عن اتخاذه موقفاً تصوريا آخر.

إن القسم الأول من كتاب ***حوار بلا نهاية*** المعنون بـ"**تعدد الكلمة**" يتألف من حوار تقليدى نسبيا، على مستوى الشكل، يتسع لمناقشة ليفيناس أثناء تبادل الحوار. ولا يوجد فيه ما يكشف عن خلاف بلانشو مع ليفيناس، ذلك أن بلانشو يتقدم فى عمله- كما هو حال هيدجر- انطلاقا من التفكير فى كُنْه العلاقة (علاقة التعالى وعلاقة القُرْب بما هو بُعْد) المختلف عن التركيز على **الروابط** أو **الصلات**. ذلك أن "العلاقة" هنا- من حيث هى لغة- تؤكد انفصال الأنا والآخر (ألا وهو انفصال يشكل اللغة **بصفتها** فعل تعالق)، حتى ولو مالت العلاقة **relation**- بما هى تواصل **communication**- إلى أن تبدو أداة تسوية ما لا يتساوى. والأكثر من هذا، يمضى فعل التعالق فى اتجاهين لا يتماثلان (ص ١٠٠)؛ ما دام التعالق يقتضى علاقة الآخر بى (**بصفته** آخر)، وأيضا علاقة **أنا** بآخر:

عندما يتحدث إلىّ الـشخصُ *الآخـرُ* لا يتحـدث إلىّ بوصفي *أنا I في حالة المفعولية me*. وحين أتعلق أنا بـ *الآخر فإنـي* أجيب ذلك الـذي لا يتحدث إلىّ مـن موقع واضح؛ إذ يفصلني عن *الآخر* فاصل كذلك الذي يُكَوِّنُ علاقة الآخـر بي، هذا الفاصل لا هو الثنائية، كلا ولا هو الوحدة، بل هـو صدع- هذه العلاقة بالآخر- نتجاسر على وصفه بأنه مقاطعة الوجود interruption of being، مما يعني الآتي: بين شـخص وشخص يوجد فاصل، لا هو وجود، كلا ولا هو غير وجـود. يدعسه *اختلاف* الكلمة، ألا وإنه اختلاف يسبق كـل شـيء مختلف وكل شيء فريد (*حوار بلا نهاية*، ص ٩٩).

إن ثمرة التفكير في علاقة المفعولية بما هي لغة، واللغة بما هـي شـرط العلاقـة بالآخر وظرفها، شبيهة بتحويل الحد الفاصل بـين **الموجـود الإنـساني** المتعـين والوجود واللغة عند هيدجر؛ **فالآخر** لم يعد اسمًا لأيّ من المتحاورين. إنه اسم **فعل العلاقة نفسه** بوصفه مبدأ القُرْب أثناء البُعْد، والدنو بما هو ابتعاد، والمعيـة بـلا علاقة. "فما من شيء سوى العلاقة عينها؛ حيث تتطلـب علاقـة شـخص بـآخر اللاتناهي" (***حوار بلا نهاية***، ص ١٠٥). وبمزيد من التحديد: "الآخر هـو- أولاً- علاقة عدم إمكان الوصول إلى الآخر، وفي الوقت نفسه- ثانيًا- الآخر هو الـذي أنشأ علاقة عدم إمكان الوصول هذه، وثالثًا **حضور** الآخر غير الموصـول إليـه- الشخص بلا أفق- يجعل من نفسه وَصلةً ووصولاً أثناء عدم إمكان الوصول إلـى قُربه" (***حوار بلا نهاية***، ص ١٠٥)(٥٠).

وتُفضي مراعاة حركة التعلق- في حد ذاتها- بالحوار إلى التفكير فـي أن "الشخص **الآخر** ليس- في حقيقة أمره- المصطلح أو التعبير الذي يرغب المرء في الإبقاء عليه" (***حوار بلا نهاية***، ص ٩٩). ولأن اللغة بما هي أفـق قُـرْب أثنـاء

انفصال المتحاورين، يفضل بلانشو مصطلح **المحايد The neuter** حريصًا على عزله عن تصور الحيادية التى تعنى الاختزال إلى الشيء نفسه أو الهوية، مستعيدًا بذلك موضوع النقد عند ليفيناس. يدل مصطلح **المحايد** على اللغة فى حالة اللاتبادل بين طرفين أو أكثر. فلا توجد تسوية بين الآنا والآخر: "إن المحايد لا يُبْطِلُ عدمَ تناهى العلامة المزدوجة ولا يُحَيِّدُها، بل يدعمها بطريقة غامضة ملغزة" (***حوار بلا نهاية***، ص ١٠١).

فى كتابه ***خطوة أبعد*** *Le pas au delà* (١٩٧٣)، يتأمل بلانشو علامة مكتوبة باللغة الصينية تعنى بالتناوب أحد أمرين إما "شخصًا" أو "اثنين". الأمر الذى يؤكد الحوارية التى لا يمكن فصلها عن الإنسان؛ فهو دائمًا نفسه والآخر فى آنٍ معًا. ويمضى تأمل بلانشو على النحو الآتى:

> من الأمور الأصعب والأكثر أهمية أن نفكر ف "الشخص"- بمعنى "اثنين"- بوصفه إزاحة تفتقر إلى الوحدة، قفزة من "يا" إلى الثنائية. فهكذا، يقدم الضميرُ *أنا* نفسَه بما هو تبادل كلامى وحالة من البينية (*خطوة أبعد، ص* ٥٧).

وإذا كان ليفيناس يتجنب صيغة الحوار فإن إثبات بلانشو لها بوصفها متنًا معتبرًا لــ سرده يشير إلى تخالف مفكرىْ التعددية التغايرية **heteronomy**. إن ضرورة التفكير فى **علاقة** اللغة نفسها أو تعالقها بطريقة ترفض تصور ليفيناس عن الغير المتحرر من العلاقة والرابطة لَهو أمرٌ يؤكد **العلاقةَ** نفسَها أو التعالق بما هو إزاحة وانخلاع. فعل التعالق "يتجاوز نفسَه" دائمًا فيما سيدعوه دريدا حركة منطق الإكمال(٥١). فهو ليس الغيرَ فى الآخرية المتعالية على العلاقة والرابطة.

ومن ثمَّ، تتعاد عند بلانشو كتابة تصور ليفيناس عن اللغة بما هى علاقة بالتعالى عبر مجال يُسَمِّيه بلانشو- فى موضع آخر- "الكتابة" أو "فضاء الأدب".

وثمة هنا أيضًا تسوية ضمنية بين هذه التسمية ووصف ليفيناس للآخر بأنه تعالٍ محض(٥٢). ولو عرّفنا المحايد على طريقة النفى لقلنا إنه "علاقة بلا علاقة" a relation without relation (*حوار بلا نهاية*، ص ١٠٤):

> لا يدع الآخرُ نفسَه لنفكر فيه إما بوصفه تعاليًا transcendence أو بوصفه محايثة وحلولاً immanence. ألا وإن تلك لَتجربة يجب ألا يقنع معها المرء بالقول إن اللغة لا تعبر إلا عنه أو تعكسه؛ *نظرًا لأن الآخر لا ينشأ إلا فى فضاء اللغة وزمنها* (*حوار بلا نهاية*، ص ١٠١، الإمالة من عندى).

فى مقالة حديثة عن تكريم ليفيناس، يُعَقِّبُ بلانشو على فكر ليفيناس بتعليق هدَّام نوعًا ما؛ ألا وهو: "لعل كل ذلك هو عطاء الأدب وهديته" (**وجهًا لوجه**، ص ٤٩). ويلحظ المرء أيضًا- ببعض التهكم من قراءة ليفيناس- المتمركزة حول الأنا نوعًا ما- لكتاب *الانتظار النسيان*- أن سياق المتحاورَيْن أو موقفهم فى هذه السردية يتجاوب تجاوبًا كبيرًا مع وصف قدمه ليفيناس من قبل لطريقة تجسيد الزمن فى الرواية:

> ليست الرواية... طريقة لإعادة إنتاج الزمن؛ فهى تنطوى على زمنها الخاص. الرواية طريقة فريدة تسمح للزمن بأن يكون زمنيًا... والشخصيات فى الرواية موجودات خرساء مسجونة. لا يصل تاريخها إلى نهاية، بل يظل مستمرًا، ولكنه لا يتحرك إلى الأمام. الرواية تحبس الموجودات فى الحظ والنصيب لا فى الحرية ("الواقع وظله"، *أوراق فلسفية*، ص ١٠).

فى ضوء هذا الوصف، يمكن بيسر تقديمَ تأويل جديد لكتاب *الانتظار النسيان* مؤداه قلْب البعد الأخلاقى عند ليفيناس ونقضه لا تأكيده أو إثباته. إذ يمكننا أن نقرأ

الانتظار النسيان بوصفه نصًا يُصاب فيه المتحاوران برُهاب الاحتجاز بينما يثرثران عن الثبات أو العجز والعطالة التى يتصف بها وجود الشخصيات فى رواية ما. وبرغم ذلك، يتردد ليفيناس بين قراءة **السرد** بوصفه حكاية خيالية **fable** والتعريف البسيط لما هو أدبى بأنه **قول le Dire**[٥٣].

وفى موضع آخر من كتاب ***حوار بلا نهاية*** يتناول بلانشو تركيز ليفيناس على **الكلمة المنطوقة** بوصفها حركةً نحو التعالى، بينما حقيقة الأمر أن حركة اللغة هذه توجد بدرجة أعلى **فى الكتابة ومن خلالها** (***حوار بلا نهاية***، ص ٨٢). والحق أن المرء لو عاد إلى **السردية** فسيجد أن علاقة المتحاورْين هى علاقة بالكتابة؛ فالمرأة تُملى على الرجل وهى أيضًا تكتب عنه. وتعلو درجة اللاتكافؤ فى اللغة حين لا تنفصم العلاقة بين ما تقوله المرأة وما يكتبه الرجل، وهى ظاهرة أيضًا فى الحوار المنطوق حتى وإنْ تكررت الكلمات "نفسها".

حين يقرأ ليفيناس *الانتظار النسيان* بوصفه ممثلاً لفكره، يميل إلى التغافل عن الأمر الأهم فيه؛ ألا وهو أنه **سرد**. وشأن هاته النصوص **السردية** التى كتبها بلانشو بوجه عام (عوليس، السيرينات، أورفيوس ويوريدكى)، تدور سردية *الانتظار النسيان* حول لقاء. غير أن هذه السردية توجد بوصفها اللقاء الذى "يشار" إليه فلا يستمد هذا المشارُ إليه وجودَه إلا من كونه مسرودًا. ويتجلى ذلك واضحًا من الطريقة التى يَحْرِفُ بها النصُّ– المُقطَّعُ إلى شذرات متشظية زمنيًا غير واضحة– الزمنَ السردىَّ عن طريق سلسلة التكرارات التى تأخذ شكل الاقتباس عن مواضع أخرى فى النص سواء كانت "سابقة" أم "لاحقة". والتأثير الناتج هو أن الحدث المسرود (أو السرد بما هو حدث) يمضى ويأتى– فى آنٍ معًا– متقدمًا باستمرار على هذا النحو "المؤجَّل".

وعلى هذا، يصعب قراءة سردية *الانتظار النسيان* بوصفها مجرد **تمثيل** لأىّ نوع من الفكر، بما فى ذلك فكر ليفيناس. **فالانتظار** نفسه لا يتم تمثيله. ليس

الانتظار **سوى** حركة **السرد** وهو يلتفت باستمرار إلى انعطاف لغته على نفسها. **الانتظار** هو نظام اللغة التى فيها تتحجب حركة التعالق دومًا وتستتر بالضرورة فى اللغة التى يتوسل بها فعل التعالق. وكذا، لا تنفصل "الأصوات الشارحة" التى تنشأ فى الحوار للتعليق عليه انفصالاً كاملاً عن الأصوات "فى" الحوار **ولا** عن نفسها. إن **الانتظار** بوصفه حركة الإزاحة الذاتية فى اللغة ينحجب على نحو أصيل فى تعليقه على نفسه ويستتر. كما أن منطق الإزاحة الذاتية هذا ينطبق أيضًا على مكان **الانتظار**. فالأصوات الشارحة تسأل:

> **"أين ينتظران؟ هنا أم بعيدًا عن هنا"- "تمسكهما "هنا" بعيدًا عن هنا"-"فى المكان الذى يتحدثان فيه أم فى المكان الذى يتحدثان عنه؟"- "إن قوة الانتظار باستنادها إلى حقيقته تقود المرء أينما ينتظر إلى مكان *الانتظار* (ص ١٤٠، الإمالة من عندى).**

هكذا، يرتبط تصور بلانشو عن **الانتظار** (بما هو **نسيان**) بكل من هيدجر وليفيناس ارتباطًا يدنيه إلى التماثل معهما.

يفكر بلانشو فى تصور هيدجر عن **الانتظار** فى اللغة على نحو يجعله حركة لازمة غير متعدِّية، فيقاطع نفسَه دومًا ويقاطع طريقتَه فى الاستئناف، وزمانيتَه المنحرفة، وفى ذلك برهان لا على ظاهراتية "النطاق" **region** أو الوجود **being** المراوغة المحيرة عند هيدجر، بل على ماضٍ مطلق: القُرْب بما هو بُعْد منفصل، و**الانتظار** بما هو **نسيان**.

وبنظام من الفكر مماثل، أعنى: التفكير فى كُنْه العلاقة دون تصور سابق عن **الروابط** أو الصلات. يمضى بلانشو أبعد من ليفيناس بالاشتغال عبر ديناميات اللغة بما هى تعددية تغايرية **heteronomy**، وفى الوقت نفسه يصادق على معظم

تفسير ليفيناس لهيدجر. وبينما يصادق على قول ليفيناس بأن الغير لا يمكن التفكير فيه بوجه عام إلا على أساس تجربة الشخص **الآخر** وحدها، نجد أن تصور بلانشو عن المحايد- بما هو شرط يستشكل أية علاقة بـــالغير (***حـــوار بـــلا نهايـــة***، ص ١٠٣)- ينزع عن **الآخر** صورة التعالى التى أعطاها له فكر ليفيناس. **المحايـــد**: لا هيدجر، كلا و لا ليفيناس.

هوامش الفصل الثانى

(١) يكتب إيمانويل ليفيناس: "قبل كل شىء يوجد هيدجر، هيدجر فى طوره الأخير".

Sur Maurice Blanchot (Paris: Fata Morgana, 1975). p.11.

(٢) انظر قراءة أنجيلا ليتون للقصيدة الغنائية من خلال هذه الكلمات:

Shelley and the Sublime: An Interpretation of the Major Poems (Cambridge: Cambridge University Press, 1984), pp. 101ff.

(3) See Blanchot, *The Space of Literature*, pp. 211-20.

(٤) انظر مناقشة بلانشو المعارضة للهيمنة التى لا زالت تتمتع بها فكرة الإبداع أو الخلق على أفكارنا عن الفن: *L'entretien infini*, pp. 589-90.

(5) Levinas, *Sur Maurice Blanchot*, p. 19.

(6) See Derrida, *Of Grammatology*, pp. 20-2.

(7) *Phenomenology of Spirit*, trans. A. V. Miller (Oxford: Oxford University Press, 1977). See Andrej Warminski, "Dreadful Reading: Blanchot on Hegel", *Yale French Studies*, 69 (1985), pp. 267-75.

(8) Ibid., p. 60.

(9) Ibid.

(10) Ibid.

(11) Ibid., 61.

(12) Ibid., p. 62.

(13) Derrida, *Edmund Husserl's Origin of Geometry: An Introduction*, trans. J. P. Leavy (Stony Brook, N. Y.: Nicolas Hays, 1978).

(14) Staten, *Wittgenstein and Derrida* (Oxford: Blackwell, 1985), p. 49.

(15) See Blanchot on Bataille, *L'entretien infini*, pp. 300-22; also Mark C. Taylor, *Altarity* (Chicago, Ill.: University of Chicago Press, 1987), pp. 219-53.

(١٦) "أنْ تكتب يعني معرفة أن الموت يقع حتى إنْ لم تجربه"،

The Writing of the Disaster, trans. Ann Smock (Lincoln, Nebr., and London: University of Nebraska Press, 1986), p. 66. See also *L'entretien infini*, pp. 48-50.

(17) See, for example, "The Narrative Voice or the Impersonal He", *The Siren's Song*, pp. 213-24.

(١٨) من بين مقالات بلانشو المخصصة لمالارمه المقالات الآتية:

"Le mythe de Mallarmé, *La part du feu*. pp. 35-48: "Mallarmé and Literary Space", *The Siren's Song*, pp. 110-20; "Mallarmé's Experience", *The Space Literarture*, pp. 108-19.

(١٩) بخصوص مناقشة دريدا لتصور مالارمه الجذري عن الأدب، انظر:

Rodolphe Gasché, *The Tain of the Mirror: Derrida and the Philosophy of Refllection* (Cambridge, Mass. And London: Harvard University Press, 1986), pp. 257-8.

(٢٠) من أجل بيان مفيد عن ذلك، انظر:

P. Adams Sitney, "The Terror of the Text", afterword to Blanchot, *The Gaze of Orpheus: and Other Literary Essays*, ed. P. Adams Siteny, trans. Lydia Davis (Barrytown, N.Y.: Station Hill Press, 1981), pp. 180-1.

(21) For Sartre on imagination, see Eugene F. Kaelin, *An Existentialist Aesthetic: The Theories of Sartre and Merleau-Ponty* (Madison, Wis.: University of Wisconsin Press, 1962), pp. 19-33. For some differences between Sartre and Blanchot, see Francoise Collin, *Maurice Blanchot et la question de l'écriture* (Paris: Editions Gallimard, 1971), pp. 168-70.

(22) See Collin's discussion of this question in *Maurice Blanchot et la question de l'écriture*, pp. 190-221.

(٢٣) بخصوص التغير القوى فى عمل بلانشو أوائل الخمسينيات، انظر:

Joseph Libertson, *Proximity: Levinas, Blanchot, Bataille and Communication* (The Hague: Martinus Nijhoff, 1982), p. 241.

(24) Joseph J. Kockelmans, *Heidegger on Art and Art Works* (Dordrecht: Martinus Nijhoff, 1985), p. 134.

(25) Blanchot *The Unavowable Community*, trans. Pierre Joris (Barrytown, N.Y.: Station Hill Press, 1988), p. 56.

(26) See *L'entretien infini*, p. 254.

(27) Peter Dayan, *Mallarmé's "Divine Transposition": Real and Apparent Sources of Literary Value* (Oxford: Clarendon Press, 1986), p. 43.

(28) See Francoise Collins, *Maurice Blanchot et la question de l'écriture*, p. 180.

(٢٩) يبدو أن ثمة تجربة مشتركة عند الشعراء، حيث يتضمن التأليف الشعرى معنى فريدًا وخاصًا للمكان والزمن. وليس التأليف نشاطًا إيجابيا كله (حيث ثمة هيئة تُعرَف تقليديًا بأنها "إلهام")، ولا هو سلبى كله (فالشاعر ليس آلة). وبدلاً من ذلك، ثمة نوع من الصوت الوسط يحكم التفاعل بين العالم واللغة والكاتب. يكتب توملنسون: "الإيقاع- بما أنه مشعور به فى فعل الكتابة- يدل على خلق الاستمرارية أو الديمومة، والفضاء الخيالى الذى توجد فيه الكلمات والذكريات- الموهوب والممكن- مشعور به بوصفه يقدمهما معًا فيجعل أحدهما فى مقابل الآخر وفى الوقت نفسه يعبر أحدهما إلى الآخر. ولأن الذهن يحضر إلى نبض القصيدة المتنامى فإنه كما لو أنه يدخل إلى هذا الفضاء المبتدع ويشارك فيه، ذلك الفضاء الذى يبدو- وهو ممتلئ بالحركة والصوت- منظرًا طبيعيًا وموسيقيًا، وربما هو موسيقى أكثر منه منظر طبيعى".

(Quoted from Kathleen O'Gorman, "Space, Time and Ritual in Tomlinson's Poetry", in *Charles Tomlinson: Man and Writer*, ed. Kathleen O'Gorman (Columbia, Mo.: University of Missouri Press, 1988), p. 95.

(30) See Steven Shaviro's study, *Passion and Excess: Blanchot, Bataille and Literary Theory* (Tallahassee, Fla.: Florida State University Press, 1990).

ولا يتجنب كتاب شافيرو مخاطر بعينها أثناء مناقشة الانفعالى والوجدانى فى كتابة بلانشو؛ أعنى- على وجه التحديد- إعادة توكيد أفكار- مثل ضياع الذات فى الألم- تبدو قريبة على نحو خطر من إكليشيهات رومانسية متأخرة.

(٣١) بخصوص بيان ممتاز عن ذلك، انظر:

Christopher Fynsk, *Heidegger: Thought and History* (Ithaca, N.Y. and London: Cornell University Press, 1986), pp. 137- 9.

(32) Emmanuel Levinas, "Reality and its Shadow", in *Collected Philosophical Papers*, trans. Alphonso Lingis (Dordrecht: Martinus Nijhoff, 1987), pp. 1-13.

(33) Blanchot, "Traces", *Nouvelle Revue Francaise 129* (September 1963), pp. 472-80.

(٣٤) من أجل بيان عن الزمنية الخاصة فى كتاب ***الانتظار النسيان***، انظر:

Derrida, *Pas*, pp. 27-32.

(35) *Martin Heidegger Zum Siebstigen Geburlstag Festschrift*, ed. Günther Neske (Pfullingen: Neske, 1959).

(36) See Libertson, *Proximity*, pp. 195-201.

(37) Compare also Derrida, "Interpreting Signatures (Nietzsche/Heidegger): Tow Question", Philosophy and Literature, 10 (1986), pp. 246-62:

"منذ أرسطو، وعلى الأقل حتى برجسون، تفترض الميتافيزيقا- ويتواتر فيها- أن التفكير والقول يعنيان التفكير فى شيء واحد وقوله، فى الشأن الواحد وقوله" (ص ٢٥٧).

(38) "Hölderlin and the Essence of Poetry" (1986) in *Existence and Being*, ed. Werner Brock (London: Vision Press, 1949), pp. 293-315, 301.

(39) See Livenas, *Totality and Infinity*, pp. 64-70.

(٤٠) بخصوص ملخص عن الاختلافات بين هيدجر وبلانشو، انظر:

Collins, *Maurice Blanchot et la question de l'écriture*, pp. 72-7, 186, 199.

(٤١) من أجل قراءة ليفيناس لهيدجر ورد دريدا على هذه القراءة، انظر:

David Boothroyd, "Responding to Levinas", in *The Provocation of Livenas: Rethinking the Other*, ed. Robert Bernasconi and David Wood (London: Routledge, 1988), pp. 15-31.

(٤٢) بخصوص مناقشة ممتازة لثنائية ليفيناس القول والمقول، انظر:

Jan de Greef, "Skepticism and Reason", in *Face to Face with Levinas*, ed. Richard A. Cohen (Albany, N.Y.: State University of New York Press, 1986), pp. 159-79.

(٤٣) "إن وجهًا لوجه تعنى علاقة نهائية لا تقبل الاختزال، ولا يشملها التصور دون مفكر يفكر فى أن التصور يجد نفسه فى الحال أمام متحدث جديد؛ فهى تجعل التعددية فى المجتمع ممكنة" *Totality and Infinity*, p. 291.

(44) See *Totality and Infinity*, pp. 51, 69, 71, 98; *Otherwise than Being or Beyond Essence*, pp. 25, 119.

(45) See *Otherwise than Being or Beyond Essence*, pp. 38-43.

(٤٦) يتواتر مفهوم "المقاطعة" interruption فى تلك المناقشات المتعلقة بإمكانات جديدة فى الحوار؛ ليُعيِّنَ التشققَ والانقطاع فى اللغة المفهومة على أنها تمثيلية وتواصلية، إلخ. ومن هنا، حـــركة المقاطعة الذاتيـــة المتـــواترة فى كتـــاب *الانتظار النسيان* (انظر: *L'entretien infini*, pp. 99, 106-12).

(47) See *Le pas* (1975), pp. 19-116, esp. pp. 21-32.

(48) See ibid., pp. 90-2.

(49) In *Collected Philosophical Papers*, pp. 61-73.

(٥٠) قارن *Le pas*, pp. 14-15: "يصعب وضع علاقتى بالآخر فى إطار تصورى بسبب وضعية الآخر؛ فهو أحيانًا (وفى الوقت نفسه مع ذلك) الآخرُ بما هو نهاية للعلاقة، وفى أحيانٍ أخرى (ومرة أخرى أيضًا: فى الوقت نفسه مع ذلك) هو الآخر بوصفه علاقة بلا نهاية، حيث يتجدد على الدوام.

(٥١) بخصوص المنطق "الإكمالى". انظر: Derrida, *Of Grammatology*, pp. 144-52.

(٥٢) يمكن فهم كتاب *الانتظار النسيان* و"الكلام التعددى" من خلال ربطهما بقراءة دريدا التفكيكية للیفیناس فی مقاله "العنف والمیتافیزیقا" Violence and Metaphysics (1964) (*Writing and Difference*, pp. 79-153). ويحتاج هذا المقال إلى كثير من النقاش، لكن ثمة ملمحين بارزين بوضوح حين نضعه بجوار بلانشو. يرى دريدا أن ليفيناس يخطئ حين يدمج هيدجر بفلسفة الكلية: الوجود لا شيء آخر سوى الموجود، ولا يمكن- من ثمّ- إدراجه ضمن مبدأ أعم أو محوه أو طمسه. والأكثر من هذا، التفكير فى الوجود هو شرط التفكير فى أىّ اختلاف، بما فى ذلك اختلاف الأنا عن الآخر.

وعلى فرض أن بلانشو- ودريدا من بعده- يتقبل مساءلة ليفيناس لاستخدام هيدجر مفاهيم الوحدة والهوية فى كلامه عن الوجود، فإن المرء ينتهى إلى المناقشة محل الجدل فى كتاب *الانتظار النسيان* و"الكلام التعددى": "أولاً، الوجودُ فى الحركة المتعالية التى تتحركها اللغة متكثرٌ وفريدٌ ويختلف بنفسه عن نفسه، وثانيًا هذه الكلمة المتعددة تتيح الفرصة أمام آخرية الآخر بينما هذا الآخر نفسه هو الشرط الوحيد لكفاءة الكلمة المتعددة. تلك هى- مرة أخرى- مسألة الزمنية المنحرفة التى من خلالها "لا يدع الآخر نفسَه للتفكير سواء من خلال التعالى أو المحايثة" (*L'entretien infini*, p. 61)، والتى من خلالها يدل الآخر على العلاقة بالغير (المتعذر بلوغه) والغير الذى تجعله هذه العلاقةُ ممكنًا متاحًا؛ أىْ الغير بوصفه ما لا يمكن بلوغه وبوصفه ما ينعاد توكيده دومًا (See ibid., p. 105).

بخصوص كلام دريدا عن ليفيناس، انظر:

David Boothroyd, "Responding to Levinas", in *The Provocation of Levinas*, pp. 15- 31; John Llewelyn, "Levinas, Derrida and Other vis-à-vis", in ibid., pp. 136-55; Robert Bernasconi, "Levinas and Derrida: The Question of the Closure of Metaphysics", in *Face to Face*, pp. 181-202.

(٥٣) لاحظ على سبيل المثال التعميم غير المؤكد بأن كل الأدب هو شكل من التغاير غير المكتفى بنفسه (ص ٣٩). ويلحظ بلانشو أن "ليفيناس ينظر بعين الريبة إلى القصائد والنشاط الشعرى عمومًا" (*حوار بلا نهاية*، ص ٧٦).

الفصل الثالث

دريدا وما هو أدبى

لا يزال من الشائع تقديم عمل دريدا إما بوصفه تعديلاً جذريًا فـــى النزعـــة البنيوية(*)، وبصفة خاصة ما يتعلق بالكُنْه التشكيلى فى العلامة، أو بوصفه طبعـــة أوربية من ثنائية النزعة الكلية **holism** والنزعة النسبية **relativism** الذائعـــة فـــى الفلسفة الأنجلوسكسونية. كما لا يزال تعبير "ما بعد النزعة البنيوية"- وهو عَـــرَضٌ دال على هذا التلقى- يحجب الأصل الدقيق لمصدر كتابات دريدا ومنابعهـــا فـــى المشهد الفلسفى الأدبى الفرنسى، حيث لا مفر من هيدجر وبلانشو.

يقدم دريدا فى مقاله "**القوة والدلالـــة**" **Force and Signification** (١٩٦٣) (*الكتابة والاختلاف*، ص ص ٣-٣٠) وصفًا للنزعة البنيوية، كما يقدم أيضًا وصفًا للغة الأدبية- مضادًا لها- يتماشى فى خطوطه العريضة مع المناقشة التى عرضتُها فى الفصلين السابقين، حيث تتميز اللغة الأدبية باستنادها إلى قـــضايا أنطولوجيـــة على الأخص. وكما هو حال **الشعر** **Dichtung** الهيدجرى، يتعلق ما هو أدبىٌّ تعلقًا خاصًا بأمر يزيد على الموجود ويتعدَّاه؛ ألا وهو "اللاشىء الجوهرى الـــذى مـــن خلاله يمكن لكل شىء أن يظهر ويَبْرُزُ ضمن حدود اللغـــة" (*الكتابة والاخـــتلاف*، ص ٨):

> **الكتاب الخالص، الكتاب نفسه، بمقتضى مـــا لا يمكـــن استبداله فيه، لا بد أن يكون "كتابًا عن اللاشىء" الذى كـــان**

(*) ترجمتُ التعبير radicalization of structuralism إلى "تعديل جذرى فى النزعة البنيوية"، ولم أشأ ترجمته إلى "تثوير" أو "تغيير متطرف" فى البنيوية، ملتزمًا بالمعنى السياسى للمصطلح لأنه يتوافق مع استراتيجية التفكيك عند دريدا فى عمومها؛ ذلك أن التفكيك لا يطيح بالبنيوية وإنما يُبقى عليها مفنِّدًا مزاعمها بينما يعتمدها، شأن السياسى الراديكالى الذى يُدْخِلُ إصلاحًا جذريًا على النظام القائم دون الإطاحة به- المترجم.

> يحلم به فلوبير... ولا بد أن يعترف الناقد بهذه الشاغرية أو الخواء emptiness بوصفه سياق الأدب ووضعه؛ فهو الذى يشكل خصوصية موضوعه. ألا وإنه ما يجب أن يتحدث عنه الناقد باستمرار (*الكتابة والاختلاف*، ص ٨).

وتتشابه هذه الفقرة- فى حد ذاتها- مع ما يقوله بلانشو فى معظم أعماله المعاصرة. إذ إن الاعتقاد بأن هذا الخواء أو غياب الوجود أو الشاغرية لا يجعله التمثيلُ **موضوعًا** له يتمثله. يؤول بما هو أدبى إلى أن يكون بنيةً خاصةً من الظهور **بما هو انسحاب**. و"ما دام اللاشىء ليس موضوعًا" فعلى الناقد أن يشغل نفسه بـ"الكيفية التى يتحدَّدُ بها هذا اللاشىءُ **نفسُه** عبر اختفائه واستتاره" (*الكتابة والاختلاف*، ص ٨). ألا وإن هذا التكوين النابع من حركة المحو أو الطمس الذى عليه النص الأدبى لَهو ما يدعوه دريدا "القوة" **force**. ألا وإنها "القوة" التى تتعارض- من ثمَّ- مع الولع بـ"الشكل" **form** الذى تتميز به النزعة البنيوية، على ما فيها من دعاوى الاهتمام بـ"**القوة والدلالة**".

وهذا البيان الذى أبانه دريدا لا يساير من قريب أو بعيد الأوصاف المتداولة عن "التفكيك". إذ لا يتحدث دريدا مثلاً عن تحليل "الاستبعادات" و"الاندماجات" فى النص التى "تجعل النسق معتمدًا اعتمادًا تكوينيًا على عوامل لا يمكنه توحيدها أو احتواءها" (صمويل فيبر)[١].

والأكثر من هذا: تختلف معالجة دريدا لنصوص مالارمه وبلانشو اختلافًا كليًا عن قراءاته للمجازات الفلسفية. فمثلاً، يفحص مقاله **"الأصل الغائى ووحدة الكتابة" Ousia and Grammé**، فحصًا دقيقًا تكوين المفاهيم الفلسفية والعلاقات التبادلية بينها (مفهوم الزمن مثلاً فى هذا المقال) للكشف عن أسبقية اشتغال قانون الخلل الوظيفى فى تشكيل المفاهيم الميتافيزيقية. وذلك وجه من وجوه عمل دريدا يقال إنه قد صار مألوفًا تقريبًا، وهو ما يشكل مدخلاً- فى كتابه *مواقع*

Positions[٢]- إلى ما يُسَمَّى منهج التفكيك (بكل ما تنطوى عليه هــذه الفكــرة مــن مخاطر)، أعنى: صيغة الجدل التى تدين دينًا كبيرًا لهيجل، إلا أنهــا تــرفض إدراج عمل النفى أو السلب **negativity** ضمن الكلى **universal**. وتُعَدُّ معالجة دريدا لمفهوم "الأدب" مثالاً على هذا الإجراء. فبينما يتشكل مفهوم الأدب بتعارضه- مــثلاً- مــع الفلسفة ومفاهيمها (الحقيقة/الخيال، الحرفى/المجازى) نجد دريدا يقلب هذه الأســبقية المفترضة للفلسفة بتبيان أن "الأدبىّ" فاعلٌ فعلاً لا محيد عنه فــى تكــوين المفــاهيم الفلسفية، الأمر الذى دعاه إلى تشكيل تعبير جديد يمكــن بمقتــضاه تــصور "الأدب" بمعزل عن المفهوم الذى تَقَيَّدَ به من قبل. ومــع ذلــك، لا تهــتم معالجــات دريــدا لنصوص أدبية بعينها بتشكيل المفهوم أو تكوينه على هذا النحو بالضبط.

يقول جوناثان كلر:

> وتلفتنا تحليلات العمل الأدبي عند دريدا إلى مجموعة من المشكلات المهمة، ألا وهي أنها ليست *تفكيكات* بالطريقة التي نستخدم بها المصطلح، إذ يتأثر النقد الأدبي التفكيكــي تــأثرًا أساسيًا بقراءاته للأعمال الفلسفية[٣].

ولا يزال هذا التأثر غريبًا نوعًا ما. إذ حتى لو كانت إحدى نتائج عمل دريــدا رجَّ الخطوط الفاصلة بين الأدب والفلسفة، فقد غاب المغزى المميز لمقالاته التى تناول فيها شخصيات من أمثال مالارمه **Mallarmé**، وجويس **Joyce**، وبــونج **Ponge**، وسيلان **Celan** إلخ- غاب هذا المغزى عن دراسات قيمة من قبيل كتاب كلر *عــن التفكيك On Deconstruction*. وعلاوة على ذلك، مع أن دريدا تقبل عمل بــول دى مان بوصفه متممًا لعمله[٤]، فقد اختلفت معالجتهمــا للنــصوص الأدبيــة اختلافًــا ملحوظًا، على الرغم من ميل النقاد إلى المشاكلة بينهما. وغاية هذا الفصل إيضاح الطابع الذى تتميز به معالجة دريدا لما هو أدبى.

يشكل مقال "**القوة والدلالة**" أساس التقارب بين مقالات دريدا عن الأدب ومقالات بلانشو:

أولاً: "يُحتَفَلُ" بالكتابة عندهما على قدر تحريرها المعنى من ملابسات السياق المباشر بتوجيهه إلى أفق إمكانات غير متوقعة: "الكتابة تبدع المعنى عبر تنشيطه، وإسلامه إلى النقش والثلم والشق، وإلى سطح يتميز أساسًا بأنه يقبل النقل إلى ما لا نهاية" (***الكتابة والاختلاف***، ص ١٢).

ثانيًا: "تُعَرَّفُ" اللغة عندهما باستدعاء تفريق مالازمه بين الكلام الشعرى والكلام اليومى. وبما أن النظر إلى الكتابة يتم على أساس تعليق المرجع المباشر، فهى متحررة من التصورات الأداتية عن اللغة. وما دامت الكتابة قد تحررت من كونها علامة إشارية أو أداة تواصل، فلَسوف "تقول ما تكونه العلامة دون دلالة، عبر إحالتها [الكتابة] إلى نفسها فقط" (***الكتابة والاختلاف***، ص ١٢). لذا، "تُولِّدُ الكتابةُ شأنها شأن اللغة" عبر علاقة جوهرية باللاشىء. ("ولقد تحدث هيدجر عن الكلام الخالص الذى لا يمكن تصوره فى إطار "ماهية جامدة" استنادًا إلى "خصيصة أنه علامة"، "ولا حتى بالاستناد إلى خصيصة أنه دلالة" (***الكتابة والاختلاف***، ص ١٣). التفكير الأدبى هو تفكير فى هذا **اللاشىء** المُكوِّن على نحو مستغرب.

ثالثًا: تَظهر مرة أخرى عندهما قضية "الآخر". وكما هو الحال مع بلانشو وهيدجر، يُعَيِّنُ هذا المصطلحُ الحدثَ فى الشعر؛ يُعَيِّنُ المعنى والنقش والتدوين والكتابة التى تروغ من أية سيطرة أو تحكم أو توقع بشرى. ولسنا- هاهنا- بعيدين عن وصف بلانشو لمالازمه بشأن الكلام الخالص: "لا أحد يتكلم الكلام **ولا أحد يكون ما يتكلمه**، كما لو أن الكلام يتكلم إلى نفسه" (***الكتابة والاختلاف***، ص ١١٣، والتشديد من عندى). وعند دريدا كذلك، الكتابة هى "محلُ وجود الآخر" (***الكتابة والاختلاف***، ص ١١). تلتزم الكتابة بمحلِ **الآخر** فيها بوصفه الأمر **الثانوى** الذى لا

مفرَّ منه فى المعنى المكتوب؛ إذ من خلال الكيان المنقوش يحضر المكتوب إلى نفسه بوصفه كيانًا **مقروءًا** فى آنٍ معًا، عبر صدى الدلالات غير المتوقعة أثناء فعل الكتابة. وعليه، طبقًا لدريدا "لا يوجد المعنى قبل فعل الكتابة، كلا ولا بعده" (*الكتابة والاختلاف*، ص ١١). فالآخر يحدد فضاء "التبادل المؤجَّل بين القراءة والكتابة" (*الكتابة والاختلاف*، ص ١١). ولعل هذا الآخر يرتبط بمناقشة دريدا- فى موضع آخر- للصوت الوسط (*هوامش الفلسفة*، ص ٩): "يصون الآخرُ... ويؤكدُ كلاً من اليقظة وحركة الذهاب والإياب، فهذا العمل- بغُدُوِّه بين الكتابة والقراءة- يصنع ذلك العمل الذى لا يمكن اختزاله" (*الكتابة والاختلاف*، ص ١١).

ليست **الكتابة**، هنا، طرفًا صريحًا فى نقد نزعة **التمركز الصوتى phonocentrism** فى الميتافيزيقا الغربية (انظر: *فى علم أنساق الكتابة*، الطبعة الأولى عام ١٩٦٧). بل ترتبط الكتابة ارتباطًا أساسيًا بتصور عن اللغة يُضادُّ كونها أداةً وما يترتب على ذلك من قضايا تتعلق بطريقة وجود النص الأدبى(٥). ويسبق هذا التصورُ الجذرىُّ عن الكتابة- المدينُ دينًا كبيرًا لبلانشو- كلمات "التفكيك" **deconstruction** و"علم أنساق الكتابة" **grammatology** زمنيًا، إنْ لم يكن يُرْهِصُ بها.

ولعل قدرَ الإبهام أو الغموض الكبير الذى يحيط بعمل دريدا ناجمٌ عن حقيقة أن فكرته عن **الأدب**- طبقًا للنهج الذى أوضح معالمه العريضة فى كتابه *مواقع*- تكمن فى استعماله استعمالاً جديدًا(٦). والحق أن هذه الفكرة- كما يشير دريدا فى مقاله **"خارج العمل" Outwork** (١٩٧٢) (*التشتيت*، ص ص ٣- ٥٤)- تتعارض بصفة خاصة مع تصور الأدب المتعارف عليه:

> **ما السبب فى أن "الأدب" لا يزال يدل على ذلك الذى ينشق على الأدب ويروغ من حدوده- ينشق على ما يمكن**

إدراكه والإدلال عليه تحت هذا الاسم(*)- أو يدل على ذلك الذى لا يكتفى بالروغان من الأدب وإنما يدمره تدميرًا لا هوادة فيه؟ (*التشتيت*، ص ٣).

وكما هو حاصل مع بلانشو وهيدجر، فهذا الاستعمال الجديد (شأنه من شأن الشعر **Dichtung** أو السرد **récit**) يُعَيِّنُ أمرًا يتصل بقضايا ماهية الأدب أو كُنْهِه؛ ألا وهى القضايا التى يتم التغاضى عنها فى مصطلح الأدب بمعناه الأكثر ألفة. لذا، يشير **الأدب littérature** إلى ما هو "أدبى" على النحو الجذرى فى الأدب **literature**، لا إلى ممارسة الكتابة بطريقة جديدة كليًا. ومرة أخرى، يلعب اسم مالارمه دورًا فى تعيين ظهور ممارسة الكتابة على هذا النحو الجذرى، فاهتماماته تتجاوز اهتمامات النقد الأدبى. يقدم **الأدب littérature** "اللامحل" **non-lieu or u-topos** الذى من خلاله نعالج هذا **الآخر** فى الفلسفة التى هى الهمُّ الأساسْ فى التفكيك. وينطبق مصطلح الأدب على بعض النصوص أكثر من غيرها، وبخاصة أن دريدا يشير "إلى اتجاهات بعينها تدور حول حدود مفاهيمنا المنطقية، وإلى نصوص بعينها ترجُّ حدود لغتنا". وبعد أن أتى دريدا على ذكر مالارمه فى هذا الشأن، أشار إلى "أعمال بلانشو وباتاى وبيكيت"(٧).

تَعَدُّ قراءة دريدا لعمل مالارمه **محاكاة** *Mimique* نموذجًا على إقحام كلمة **الأدب littérature** ضمن حدود كلمة **الشعر Dichtung**. وهى تنطوى على فكرتين رئيستين متعارضتين. أولاً، يهتم دريدا بمن كتبوا عن مالارمه، وبصفة خاصة جان بيير ريشار **Jean-Pierre Richard**، فى محاولة منه لزحزحة تصور "المثالى"- ألا وهو تصور مركزى عند مالارمه- عن القراءات التيماتية والأفلاطونية الجديدة. فيغدو تصورُ "المثالى" حركةً بين النصوص تتعارض- على الأصح- مع الأنطولوجيا الوضعية. وثانيًا، ينشغل نص **محاكاة** *Mimique* بهيدجر

(*) يقصد دريدا اسم الأدب بمعناه السائر المتداول- المترجم.

عبر مناقشة مستمرة، وإنْ يكن هذا الانشغال غير واضح تمامًا. فالنص لا يكتفي بمساءلة التصورات المتعارف عليها عن **المحاكاة mimesis** من حيث هي تقليد **imitation**، بل يسائل أيضًا قراءة هيدجر **للمحاكاة mimesis** بوصفها ظهور الوجود؛ أىْ يسائل الشعرَ **Dichtung**، وإنْ لم ينص على ذلك صراحةً.

ولعله من الضرورى الآن عرض تلخيص موجز لنص مالارمه. فحوى نص ***محاكاة** Mimique* نقل المونودراما من الإيماء إلى اللغة وتدوينها، ومن ثَمَّ يتألف النص بأكمله من التمثيل المحاكاتى الصامت بحركات جسدية **mime**. فثمة ممثل (مهرِّج)(*) **Pierrot** يحاكى (مستعيدًا أمرًا سابقًا) خطته النهائية التى رسمها لقتل زوجته بإضحاكها حتى الموت.

إنه يحاكى أو يشترع من جديد سلسلةَ الأحداث محاكيًا أفعال القاتل والضحية تباعًا. ويركز دريدا، من بعد مالارمه، على البنية الزمنية الغريبة فى كتابة المهرِّج الحركية: "إنه يحاكى– 'فى الزمن الحاضر'–اقترافَ الجريمة 'انطلاقًا من ظهور زائف للزمن الحاضر غير حقيقى'" (*التشتيت*، ص ٢٠٠). ويشير دريدا، هنا، إلى ثلاث خواص يمكن ملاحظتها فى هذا الأداء، الخاصة الأولى: لا بد من فصل التمثيل المحاكاتى الصامت **mime** عن فهم **المحاكاة mimesis** الكلاسيكى الذى مفاده أنها تمثيل **representation**: "فلا تقليد **imitation** هنا؛ فالتمثيل المحاكاتى الصامت **mime** يحاكى **imitate** اللاشىءَ. فالرجل منذ البداية لا يقلد أو يحاكى شيئًا؛ إذ لا يوجد شىء سابق على كتابة هذه الحركات أو الإيماءات" (*التشتيت*، ص ١٩٤). إنه لا يكرر حاضرًا قد تَعَيَّنَ من قبل. التمثيل المحاكاتى الصامت **mime**

(*) Pierrot: تلك شخصية فى المسرح الإيطالى كانت تحت اسم بيدرولينو. وقد ظهرت لأول مرة فى باريس فى القرن السادس عشر، ثم حققت نجاحا فى القرن الثامن عشر، قبل أن تصبح شخصية صامتة فى التمثيل الأدائى الحركى الصامت فى منتصف القرن التاسع عشر، وقد ظهرت على شاشة السينما لأول مرة عام ١٩٤٥ – المترجم.

هو "كتابة" أصلية (أو هكذا يبدو)؛ بمعنى أنه إبراز أو إظهار(*) production. ومن ثَمَّ، يغدو هذا الرجل بتمثيله المحاكاتى الصامت mime المُظْهِرَ والمَظْهَرَ والخشبةَ نفسَها أو مشهدَ عملية الإبراز والإظهار على نحو شديد الغرابة. "الممثل يُنتج نفسَه هنا. والصواب: '**أنا بذاتى، من تلقاء نفسى، كنت الممثل المسرحى الحقيقى هنا!** " (*التشتيت*، ص ١٩٨). والكتيب الذى يصفه مالارمه بأنه (***المهرج قاتل زوجته*** *Pierrot Murderer of his Wife*) ليس نص مسرحية مكتوب script بل هو تدوين **بعد** الحدث، تدوين كتابة صامتة حركية تقلد اللاشىء. والخاصَّة الثانية: لأن نص ***محاكاة*** *Mimique* لا يتماشى مع التصور الكلاسيكى عن **المحاكاة** mimesis بما هى تقليد فإنه لا يخضع لمعنى **المحاكاة** mimesis الظاهراتى الذى مفاده أنها نزع الحجاب عن ظهور الحاضر أو عرْضه. ويقول دريدا إنه "**يوجد** تمثيل محاكاتى mimicry، قد دوَّن مالارمه مخزونه الكبير منه" (*التشتيت*، ص ٢٠٦). يحاكى الرجلُ اقترافَ الجريمة ويُنَوِّه بها "انطلاقًا من ظهور زائف للزمن الحاضر غير حقيقى". ومن ثَمَّ، يستبقى التمثيلُ المحاكاتى الصامت mime فى بنيته حركةَ المرجع الذى هو أيضًا حركة الإبراز أو الإظهار كما فى الخاصَّة الأولى. وفى ذلك ثمة مفارقة تفضى بنا إلى الخاصَّة الثالثة؛ ألا وهى أن نص ***محاكاة*** *Mimique* يدمج معانى **المحاكاة** mimesis المتعارف عليها أو يخفيها أو يخلطها **فى آنٍ معًا**. **فالمحاكاة** mimesis من حيث هى تمثيل مُزَاحَةٌ فى بنية التمثيل المحاكاتى الصامت mime الذى لا شىء يسبقه، والذى هو- من ثَمَّ- شكلٌ من الكتابة الأصلية. **وفى الوقت نفسه**، ومع ذلك، فالتمثيل المحاكاتى الصامت mime لكونه "كتابة أصلية" هو أيضًا بنية إلماح allusion وتقليد imitation. ومن ثَمَّ، لم تعد هذه الكتابة الحركية أو الإيمائية توصف بأنها "أصلية" مع أن لا شىء يسبقها. **فالمحاكاة**

(*) تماشيًا مع الأصداء الهيدجرية- ألا وإنها واضحة عند دريدا- نترجم production إلى ابراز أو إظهار بمعنى النتاج على غير مثال سابق- المترجم.

mimesis (بالمعنى الأول) تخفى **المحاكاة** mimesis (بالمعنى الثانى) والعكس صحيح. وتلك بنية يسميها مالارمه "**إلماح** allusion **مستمر يترك الثلج ثلجًا والمرآة مرآة دون تهشيم أو خدش**" (ورد ذكره فى *التشتيت*، ص ٢٠٦). ويشدد دريدا على المزايا البنيوية فى هذه العملية:

> وإذن، نحن أمام تمثيل محاكاتي يحاكي اللاشيء، فما نلقاه ازدواج يزدوج- إنْ جاز القول- على نحو غير بسيط، ولا شيء يسبقه، وهذا اللاشيء ليس هو نفسه مزدوجًا. الحاصل أنه ما من إحالة بسيطة (*التشتيت*، ص ٢٠٦).

ولا تكتفى **المحاكاة** mimesis بأن تُمَثِّل محاكاتيًا، بل هى نفسُها ما يُمَثَّل محاكاتيًا.

لذا، يصدِّع نصُّ ***محاكاة*** *Mimique* شرحَ هيدجر للغة الشعرية فى علاقتها بالاختلاف بين الموجود والوجود. ولا مفر من أن يخسر المعنى الأوّليُّ **للمحاكاة** mimesis (**إظهار** الظهور)- على الأخص- الأسبقيةَ التى يعطيها له هيدجر.

إن إزاحة دريدا لبنية **الإظهار** (معنى **المحاكاة** mimesis الأول) بوصفها حركة محو أو انطماس (ذاتى) يمكن تتبعها بوصفها السؤال المتواتر على **خشبة المسرح**. ويثير هذا النموذج المسرحى- بكياسة- سؤال "الوسط" المرئى الذى يظهر من خلاله العرْض أو التقديم **presentation**. فما دام تصميم خشبة المسرح مربع، يتوقف كل شىء على الجانب الرابع أو المفتوح أو "الناقص". ألا وإنه الجانب الذى لا يظهر:

> الانفتاح من حيث هو انفتاح (كُوَّة وثقب) غير ملحوظ، ولكونه عنصرًا شفافًا يضمن شفافية العبور إلى ما يَعْرِض نفسَه. وبينما نبقى منتبهين مأخوذين مشدودين إلى ما يَعْرِض نفسَه، لا نتمكن من رؤية *الحضور* بحد ذاته. وما دام الحضور لا يَعْرِض

> نفسه، فلا أكثر من رؤية ما يمكن رؤيته وسماع ما يمكن سماعه، الوسط أو "الهواء"، ألا وذلك هو الذى يختفى فى فعل الإذن بالظهور (*التشتيت*، ص ص ٣١٣- ٣١٤).

وتقريبًا. يمثل هذا النموذج المسرحى مصدرًا من مصادر دريدا الأساسية فى مقالاته التى يحتل فيها سؤال الأدب مرتبة الصدارة؛ ألا وإنه نموذج بارز فى مقاليه عن أنتونى آرتو Antonin Artaud (وبصفة خاصة مقاله "**مسرح القسوة وإنهاء التمثيل**" **The Theatre of Cruelty and the Closure of Representation** (*الكتابة والاختلاف*، ص ٢٣٢-٢٥٠)، وأيضا مقال "**التشتيت**" **Dissemination** (ضمن كتاب *التشتيت*، ص ص ٢٨٩- ٣٦٦)، ثم مقال "**جلسة مزدوجة**" **The Double Session** (ضمن كتاب *التشتيت*، ص ص ١٧٥- ٢٨٦)، كما أن هذا النموذج متضمن أيضا فى تأويل دريدا الفعَّالة للحوار. تغدو "خشبة المسرح" فضاءً فلسفيًا، وعلى الأخص هيدجريًا؛ حيث تنشغل بالوجود على أساس منزلته الملتبسة بين فعل الإظهار والدلالة، إذ بينما تُقَدِّمُ الحضورَ "لا يَعْرِضُ هذا الحضورُ نفسَه... فيختفى فى فعل الإذن بالظهور" (*التشتيت* ص ٣١٤).

تُعَدُّ خشبةُ المسرح- فى نص مالارمه **محاكاة** *Mimique*- حالةً مستغربةً على الأخص، بما أنها هى الشخصية نفسها. ومع ذلك، يغدو تقديمُ المسرحية نفسُه هنا- بعيدًا عن صيرورة الجانب الرابع غير المرئى فى مشهد التمثيل- **الجانبَ الوحيدَ الذى يشغل** خشبة المسرح. وما قد يبدو **حضورًا** بسيطًا (**المحاكاة** بالمعنى الأول) هنا، "يُمَثِّلُ" نفسَه. وعلاوة على ذلك، فما يتم تمثيله هنا، ويُشار إليه، لا يوجد قبل التمثيل المحاكاتى الذى تقوم به الشخصية: الفعل المرجعى. وللسبب نفسه، لا يوجد تمثيل، ولا تطابق بين موضوع يوجد سلفًا ودلالته. فالدلالة التى لا محلَّ لها ترسو عنده، تحجب كليةَ ما يبدو أنه يحدث بينما يُظْهِرُ نفسه بنفسه ويُبرزها. "هذه المرآة العاكسة تعكس اللاواقع؛ فتُظْهِر "تأثيرات الواقع"" (*التشتيت*، ص ٢٠٦). وكل ما

يبدو أنه ممسرح هو رؤية المرئي: "فلا شيء سوى تكاثر العديد من الأسطح في بريق، هو نفسه، لا شيء وراء لمعانه المتقطع" (*التشتيت*، ص ٢٠٨).

ويلزم عن هذه القراءة أن رؤية المرئي أو حضور الحاضر ليس سوى أثر بنية الطيّ. حين لا يتمسرح شيءٌ سوى خشبة المسرح نفسها، لا بد أن يتبدد وهم **العمق** المسرحي. وما الجانب الرابع من الخشبة المربعة إلا سطح: أثرُ واقع بنية مرجع بيني: "لا يشكل حضور الحاضر سوى سطح" (*التشتيت*، ص ٣٠٣).

ويغدو عرضُ **presentation** الشخصية أثرَ بنية الاختلاف؛ إذ ما من حاضر زمني تَرسو عنده حركات الإحالة المرجعية. فالشخصية تمثّل محاكاتيا، "**انطلاقًا من ظهور زائف للزمن الحاضر غير حقيقي**"، حيث تقترف التدابير التي ترْهص بجريمة القتل في زمن فعل التمثيل المحاكاتي المفترض. وعلى هذا، يغدو "فعلُ" القتل نفسه فعلاً مُركبًا على المستوى الزمني إلى حد غير عادي: ابتدار ما سوف يحدث فعلاً. أما اللاشيء فهو ببساطة في المتناول، أو يحدث عند اختلاف الأزمنة المتنوعة في حركات الإحالة المرجعية المتولدة عن التمثيل المحاكاتي:

> هذا الاختلاف دون حضور يظهر، أو بالأحرى يُخبطُ عمليةَ الإظهار، عن طريق إزاحة أيِّ زمن قائم في قلب الحاضر. وعليه، لم يعد الزمن الحاضر شكلاً أموميًا يتجمّع عنده المستقبل (الحاضر) والماضي (الحاضر) ثم يتمايزان (*التشتيت*، ص ٢١٠).

حينئذ، ترتبط خشبة المسرح عند مالارمه- اللافتة للنظر بغرابتها- باستشكال أعم وأشمل أثاره دريدا بخصوص **الزمن** عند هيدجر في مقاله "**الأصل الغائي ووحدة الكتابة**" Ousia and Grammē (١٩٦٨)[١]. وعلى سبيل الإيجاز، لا بد أن يُخلي تجميعُ هيدجر لامتدادات الزمن عند حضور الحاضر سبيلا لحركة تأطير زمني لا يمكن اختزاله irreducible temporalisation وآثار بعدية غير

متوقعة، وتلك مفارقة. وبينما يصل مقال "**الأصل الغائى ووحدة الكتابة**" إلى نتيجة مماثلة عبر التحليل الدقيق لتصور الزمن عند هيدجر وعلاقته بأرسطو وهيجل، نجد فى مقال "**جلسة مزدوجة**" نتائج مماثلة مفادها أن خللاً وظيفيا **يعمل عمله** فى مفهوم الزمن يُضارِعُ الحالة التى يوجد عليها نص مالارمه أو طريقته فى الوجود.

فى التحليل الأوّلى لمعنيىْ **المحاكاة mimesis**، كان من الممكن القول (بعد هيدجر) بأن معناها الثانى - ألا وهو إعادة التقديم - مستمد من معناها الأول، ألا وهو الحضور وجلاء الحاضر بإظهاره. ولكن نص مالارمه ***محاكاة*** *Mimique* لا يكتفى بالارتياب فى هذا الاشتقاق، بل يشوّش على الفرق بين العرْض أو التقديم **presentation** والتمثيل **representation**. ومن ثمَّ، يسائل نصُّ مالارمه إعلاءَ هيدجر من شأن المعنى الأول فى مقابل الثانى، كما يسائل ثنائيةَ **الشعر Dichtung** والأدب **literature** بمعناه المعتاد؛ ألا وإنها الثنائية المضادة للحداثة عند هيدجر. حين كتب هيدجر عن هولدرلن، قابل "النسْخ والتقليد" بـ"الصورة الشعرية الأصيلة" على سبيل المغايرة بينهما. فالصور الشعرية تحتفظ بقوة **ظاهراتية** مميزة. و"الصورة الأصيلة" "تجعل غير المرئى مرئيًا، كما أنها تُصوِّرُ غيرَ المرئى بشىء أجنبى عنه" (*الشعر واللغة والفكر*، ص ٢٢٦)؛ إذ من خلال بنية الظهور/الخفاء، يَبْرُزُ **إلى الوجود** شيءٌ ما. أما فى نص مالارمه ***محاكاة*** **Mimique**، **فلا شىء** يحدث أو يُعْرَضْ أو يَبْرُزُ. ثم يرتاب دريدا فى "الصورة الأصيلة" قائلاً إنها مجرد أثر من آثار لعبة المرآة. فـ"لا حاضر فى الحقيقة يَعْرِض نفسَه هناك، ولا حتى يظهر على هيئة يُخْفى معها نفسَه بنفسه" (*التشتيت*، ص ٢٣٠).

وطبقًا لهيدجر، تنطوى اللغة - حين تحقق ظهور العالم بوجودها - على وظيفة أنطولوجية غير مأمونة. لذا، تحظى اللغة بامتياز كبير، يتزايد فى حالة الشعر، حين تنشئ **معنى** الوجود الممكن، حتى وإنْ كان هذا المعنى بنيةً مركبة

عصيةَ المنال كبنية الحجاب الاستتار وزوال الحجاب الانجلاء على النحو الذى ناقشناه من قبل[٩]. وفيما يرى دريدا، الطيَّةُ

> لا *توجد* فى الحاضر؛ فهى لا تنطوى على معنى حرفى يلائمها؛ ولم تعد تُولَدُ من المعنى بحد ذاته، أىْ المعنى بما هو معنى الوجود. فالطَيَّة تجعل من نفسها عدة طَيَّات لا طَيَّة واحدة (*التشتيت*، ص ٢٢٩).

وما نتجت هذه الحال إلا عن جَعْلِ **الأدب littérature** أمرًا لا يخضع لأية ميتافيزيقا أو يطمح إلى أن يكون فلسفة أدب. وتُعَدُّ مناقشة دريدا المناهضة للنقد التيماتى، فى مقاله "**جلسة مزدوجة**"، أساسًا مألوفًا نسبيًا، ومن الممكن إيجازها هنا. إذا كان **الأدب littérature** يشيح بوجيه حقًا عن الوجود، وإذا كان لا شىء يحضر ببساطة فى بنية لعبة التمثيل المحاكاتى الصامت، فإن تحديد مادة الموضوع فى النص الأدبى تتم تسويته دائمًا- بحكم الضرورة- بالوصول إلى حل وسط لسببين: الأول، لا ينجح مثل هذا التحديد إلا من خلال تجاهل البعد **الأدبى** فى النص. والثانى، يغدو هذا التحديد، بأفقه القاصر، فعلَ عنف لا يتميز بالتعمق العلمى حين يستمسك بعالم مبهم يحتاج إليه المحتوى التيماتى حتى يظهر. "لا توجد ماهية فى الأدب أو جوهر، كلا ولا حقيقة فى الأدب، لا ولا وجود لأدبية فى الأدب" (*التشتيت*، ص ٢٣٣).

لا تزال إعادة كتابة دريدا **للشعر Dichtung** أبعد من مجرد تناوله الحالة الخاصة بمالارمه فى نصه ***محاكاة*** *Mimique*. ولعل ما لا يبعث على الدهشة أن تزودنا مقالات هيدجر بنقطة النقاش الرئيسة هنا.

"اللغة نفسها، فى جوهرها، شعر" (***الشعر واللغة والفكر***، ص ٧٤). لقد صارت هذه العبارة المقتبسة من "**أصل العمل الفنى**" **The Origin of Work of Art**

(١٩٣٥) مألوفة. ومع ذلك، ما هيئة هذه العبارة نفسها ووضعها؟ من الواضح أنها ليست عبارة شعرية. وأيُّ تفكير في قضية الفرق بين لغة المفكر ولغة الشاعر لا بد أن يصطدم في النهاية بقضية هيئة لغة هيدجر في أعماله. وفضلاً عن ذلك، تُعَدُّ لغته الوسطَ (إنْ كانت هذه هي الكلمة المناسبة) الذي لا ينفتح سؤال الوجود إلا من خلاله.

ولا مفرَّ من الاعتراف بفضل كتاب إيراسموس شوفر Erasmus Schöfer ***عن لغة هيدجر*** *Die Sprache Heideggers* (١٩٦٢)[١٠] عند التفكير في قضية نصوصية أعمال هيدجر. أما عن محاولة الإصغاء إلى معنى الوجود (على نحو ما هو حاصل في "معنى" قصيدة توملنسن "**قصيدة**") فلا تلائم الإجراءات المنطقية المعتادة في النقاش. يحلل شوفر استخدام اللغة عند هيدجر بطريقة غير عادية تراها منطوية على "دورٍ في الحِجاج"، وألفاظ متناقضة، وإطناب، إلخ. ومن ثمَّ، يفتتح كتاب شوفر نوعا من الدروس الأكثر ضرورة فيما يخص هيدجر: صياغة "بلاغة" **الشعر** Dichtung بقدر ما تحاول لغة المفكر الإمساك بالكُنْه الشعرى فى اللغة. وطبقًا لمناقشتى فى الفصل الأول، لا مفرّ من فصل "البلاغة" فصلاً واضحًا عن الإيحاءات المتعارف عليها؛ إذ لا تنشغل هذه البلاغة بصوغ مجازات الإقناع اللغوية، لأنها لا تُعبِّرْ عن ذاتية ما. الأصوب أن هذه "البلاغة" ستوحى بحركة إيقاعية- شرحتُ معالمها فى الفصل الأول- على أساس أن اللغة طريقة فى الحدوث مؤثرة فى "عبارات مفتاحية" عند هيدجر من قبيل: "اللغة منزل الوجود"، "الزمن يتزمَّنْ"، "المكان يتماكن"، "وجود اللغة: لغة الوجود". أما المجال الذى يمكن فيه رسم معالم هذه البلاغة المزعومة بالتمام والكمال فهو مجال "الاستعارة"، كما هو حاصل على الأخص فى كتاب بول ريكور Paul Ricoeur ***وظيفة الاستعارة*** *The Rule of Metaphor* (١٩٧٥)[١١]، وبشكل أكثر شمولاً فى مقال دريدا "**خاصية ثانية فى الاستعارة**" **The Retrait of Metaphor** (١٩٧٨).

إن عبارة هيدجر المفتاحية المتواترة فى أعماله "اللغة منــزل الوجــود"[١٢]، ليست عبارة استعارية بأىّ معنى متعارف عليه. فالمرء لا يفهــم ببــساطة غيــرَ المعروف (الوجود) عند مقارنته بالمعروف (المنزل)؛ إذ لا يغــدو الوجــود أكثــر "تعينًا" أو "مباشَرة" من خلال علاقته بالمنزل. أما الوجود وحده **فيعطى** المنزلَ ألفةً بوصفه مادة الفكر على قدر جدواه فى تهيئة قدرة اللغة. ولا يعنى ذلك القول بــأن العلاقة "الاستعارية" بين المنزل والوجود علاقة مقلوبة ببساطة، أىْ أن الوجود هو ما **يتحدث عن** المنزل **ويوضحه**. ولا يكاد الوجود يغدو أقل غرابة من خلال عملية لغوية مستغربة يتم على أساسيا- إنْ جاز التعبير- الحدوث أثنــاء اللعــب بلغــة محمولة على أن تتعلق بنفسها إنْ جاز القول. وأما العبارات الإطنابية مــن قبيــل "اللغة لغة"، "المكان يتماكن"، "الزمن يَتَزَمَّنُ" فلَسوف تلعب أيضًا دورًا ضمن حدود طريقة "الإيقاع" المستغربة فى الحدوث على نحو أوضح من عبارة "اللغــة منــزل الوجود".

لا يقتصر مقال "**خاصّة ثانية فى الاستعارة**" على تقديم شرح بسيط لهيدجر؛ إذ يثير قضايا بعينها- وبصفة خاصة تلك القضايا المتعلقة بالنــصية **textuality**- على نحو يصعب معه- تدريجيًا- مشاكلتها بعبارات هيدجر عن اللغــة. وبدايــةً، يتحرك دريدا فى هذا الاتجاه بتأكيده المفارقةَ الناشئةَ عن الشراكة الــضمنية بــين "الاستعارة" و"الميتافيزيقا"، فيجعل نقطة البداية رأى هيدجر القائل بأن "الاســتعارة" لا توجد إلا **ضمن حدود** الميتافيزيقا التى تَفهم اللغةَ على أنها أداة.

وها هنا، تفرض نقطتان نفسيهما: الأولى، مــا دامــت الميتافيزيقــا ممتــدة تاريخيًا امتداد نسيان الوجود، أفلا يمكن القول بأن كل التعبيرات التــى تــدل بهــا الميتافيزيقا على وجود الموجود، فتحدده بوصفه الكيان الأعلى والعلة الأولى إلــخ، هى تعبيرات **استعارية**؛ أىْ لا تدخل إلا فى علاقة مجازية مع ما تُمثِّله (وتغلط فى تمثيله)؟ ثانيًا، ومع ذلك فى الوقت نفسه، لا بد من تأكيد أن كلمتــى "مجــازى" أو

"استعارى" غير ملائمتين تمامًا للمملكة الميتافيزيقة؛ ألا وهما كلمتان قُيِّدَ ليهما أن تُعَيِّنا حدودها. لا يوصف الوجود- من حيث هو لا شيء- بأنه حرفى، كلا ولا هو استعارى: "الوجود لا شىء، فلا يوجد وجود، ولا يمكن التعبير عنه أو تسميته **بالزيادة من الاستعارة"** (**خاصَّة ثانية فى الاستعارة**، ص ٢١). إن **البنية الإيقاعية** الموصوفة أعلاه المتعلقة بما يبدو أنه هيئة "استعارية" فى عبارة "اللغة منزل الوجود" لا بد- من ثَمَّ- أن تكون مركبة معقدة. وحين يُقِرُّ المرء هذه الدرجة التى تؤثر بها تحولات اللغة فى تهيئة فعل حضور اللغة نفسه، لا مفرَّ أيضًا من إقرار أن حركتها المغلوطة تشهد على نوع من **تضاعف** الاستعارة.

> ولأن هذا الانسحاب الاستعارى لا يترك مجالاً للحديث عن المعنى الصحيح الخاص الملائم المتلك امتلاكًا شرعيًا proper أو الحرفى literal، فلَسوف ينطوى فى الوقت نفسه على معنى الطىِّ من جديد (re-pli) re-fold؛ ألا وإنه لَمعنى ينسحب انسحاب موجة على الشاطئ، معنى الرَّجْعة (re-tour) re-turn، معنى تكرار خاصَّة الإكمال تكرارًا مفرطًا، معنى استعارة أخرى إضافية، معنى خاصَّة تضاعف الاستعارة (الوسم من جديد re-trait). ولم يعد حدُّ هذا الخطاب البلاغى يقبل التحديد طبقًا لخط فاصل بسيط لا يتجزأ، تماشيًا مع الخطية وخاصَّة عدم قابلية الانحلال أو التفكك (خاصَّة ثانية فى الاستعارة، ص ٢٢).

ألا وإن المرجع اللصيق بالموضوع، هنا، لَهو متن مقالات هيدجر النصى نفسها؛ أىْ اللغة عينها التى فى محاولتها إرجاع الصدى- من حيث هو الصمت الجوهرى وقول ما يخصُّ اللغة باللغة- لا مفرَّ أمامها سوى أن تتصرف على هذا النحو من تكاثر النصوص والأقوال[١٣]. أما القضية الضرورية هنا فهى قضية تناهى الوجود، قضية علاقة المتعالى بالتجريبى أو ضرورتها: قضية الحركة بين النص وما يجعله ممكنًا فى الوقت الذى يحاول فيه النصُّ الحديثَ عنه.

فى مقال "**جلسة مزدوجة**"، يتتبع دريدا حتميــة خاصَّــة الإكمـــال (يعنـــى: ضرورة خاصَّة إعادة التقديم **re-presentation** المسرف حتى فى بنية العرْض أو التقديم **presentation** نفسها) من خلال فكرته اللافتة عن "إعادة الوَسْم **re-mark**"، وهى فكرة تُعَيِّنُ النهجَ الذى ينشأ فيه تصورا **المحاكاة mimesis** باستناد أحدهما إلى الآخر استنادًا يتجنب مطابقة مقتضى الحال فى تصورات الحقيقة سواء كانت تناسبًا أم أليثيا (*التشتيت*، ص ١٩٣). وفى مقال "**قـــانون النـــوع**" **The Law of Genre** (١٩٧٩) توصف إعادة الوَسْم **re-mark** بمزيد من التـدقيق عنـد الحـديث عـن إجراءات النقد الأدبى. على نحو مؤقت، يمكن تحديد إعادة الوَسْـم بأنهـا علامـة تكوينية إنشائية بدئية **generic marker**. ويُعَرِّفُ مقالُ "**قانون النوع**" إعادةَ الوسـم بأنها عنصر فى النص يميزه بقبول القراءة **ضمن هذا النمط أو ذاك**، علاوة علـى وظائف التمثيل والدلالة. وإعادة الوسم بحد ذاتها، على أية حال، عملية ضـرورية على المستوى التكوينى البدئى فيما ندعوه الفن أو الشعر أو الأدب.

> تتخذ إعادة الوسم عددًا كبيرًا من الصيغ، كما تتعلـق بأنماط متباينة تباينًا واسعًا. ولا حاجة بي إلى تسمية أو "ذكـر" النمط الموجود تحت عنوان كتب بعينها (رواية **novel**، أو سرد **récit**، أو دراما) (قانون النوع، ص ٢١١).

وبحكم الضرورة، تتخلل إعادةُ وسم النص كليةَ النص الذى نقرأه **بوصــفه كــذا** أو كذا. فهى ضرورية على الدوام، ما دامت مقروئية النص ممكنة، وما من حاجة إلى إبرازها أو التصريح بها.

وكما ناقشت أعلاه، يهتم **الشعر Dichtung** ببنية الاختلاف الأنطولوجى التى بمقتضاها تَحْضُرُ الأشياءُ **بحد ذاتها أو بوصفها كذا as such**؛ فالشعر يسكن هـذا الـ"بوصفه" **as** ويؤسسه. ومن الممكن أيضًا فهم إعادة الوسم عنـد دريـدا علـى

أساس أنها تيتم بهذه الـ as. فتمييز النص **بوصفه** as نصا من نوع بعينه وبوصفه يقبل انقراءة، يدل على إمكان القراءة أو الانقراء أو التجربة نفسها التى تقبل الإيضاح. غير أن الصفة المميزة فى إعادة الوسم هى علاقتها بما تسميه:

> ولنضرب مثلاً بتسمية "الرواية". فهذه التسمية متميزة بطريقة أو بأخرى، حتى لو لم تظهر... كلمة رواية فى عنوان فرعى على الكتاب، وحتى لو ثبت أنها تسمية مضللة أو ساخرة. هذه التسمية ليست روائية، فهى لا تشارك كليًا أو جزئيًا فى مجموع الكتابات التى تمنحها هذا الاسم. ولا يمكن الاكتفاء بالقول بأن التسمية دخيلة على هذا المجموع (قانون النوع، ص ٢١٢).

إن إعادة الوسم التى يتميز بها النص **بوصفه** كذا أو كذا تؤسس "خاصة إكمالية مانزة، تؤشر على الانتماء أو الاحتواء، [وهى خاصة] لا تنتمى كما ينبغى لنا" إلى ذلك الذى تقدمه أو تعرضه: "إعادة وسم الانتماء لا تنتمى" (**قانون النوع**، ص ٢١٢). وبالحديث عن هذا اللانتماء لا مفرَّ من الاختلاف مع إعلاء هيدجر **للشعر** Dichtung، فضلاً عن أن التصديع الذى يجلبه دريدا إلى بنية الـ"**بوصفه**" as يضرب مثلاً على تصوره عن الأدب **littérature** بوصفه "اتجاهات بعينها تدور حول حدود مفاهيمنا المنطقية"(٤٠).

من الممكن الآن الرجوع إلى قصيدة "**قصيدة**" لمرة أخيرة. فنطرح عليها القضايا المتعلقة بإعادة الوسم حتى يتضح معناها. منذ البداية يمكن ملاحظة أن مقروئيتها أو قابليتها القراءة ضمن حدود الشعر كامنة فى افتتاحية القصيدة، حيث ينعاد وسمها من خلال عنوانها:

قصيـــدة

مكان

نافذة

تنظر إلى نفسها//

كلاهما يتواجهان و

كل طريق

يتألف النص من سلسلة أوصاف، تسقط- إنْ جاز التعبير- من أعلى الصفحة بشكل عمودى رأسى، على النحو الذى يتسع معه "المكان-الخطوة" (s)pace مع كل سطر جديد. ومع ذلك، فكما لوحظ من قبل، تجد السلسلةُ رأسـها فـى العنـوان ذاتـه- "**قصيدة**"- بالقدر نفسه الذى يغدو معه "المكان" هو الوصـف الأول فـى سلـسلة أوصاف الشعر. وبطبيعة الحال، تؤثر هذه البدائل فى كل شيء آخر فى القصيدة.

وكما رأينا فى الفصل الأول، تُقرأ القصيدة على أساس تأثيرها غير العـادى من خلال علاقتها بـ"القول"؛ أىْ هيئة اللغة بوصفها مـا يحـدث علـى طريقتـه الخاصة، ثم يَغضُّ الطرفَ عن نفسه تماما، حتى يُطْلِقَ ما يَعْرضه، فيظهر ظهورُه الأصيل" (*على الطريق إلى اللغة*، ص ١٣١). ويبدو أن نص "**قصيدة**" يؤكد اللغـة بوصفها **شعرًا** Dichtung لا بوصفها تمثيلاً لأىِّ كيان **ظاهر**: يؤكد اللغة بوصـفها مملكة **فعل الإظهار** نفسه. أما النقطتان الرأسيتان فـى المقطـع الـشعرى التـالى فتشغلان، على وجه الدقة، بما يخصُّ اللغة نفسها:

نقطتان رأسيتان

بين تفاحة خضراء:

وفازة خضراء

يظهر الآن أن هذا الوصف يتخذ هيئة مثالية، ويسعى فى الوقت نفسه إلى التطابق مع الأمر الأكثر استعصاءً ومراوغةً فى تصور هيدجر عن **الشعر** **Dichtung**. **يوجد نوع من إعادة التقديم.** ولا بد من إدراكه بوصفه شرطًا لأىّ تقديم أو انجلاء مؤثر فى كلمات نص "**قصيدة**". ومن الواضح أن الحركات النصية التى تم تعقبها فى نص مالارمه ***محاكاة*** *Mimique* تعود من جديد هنا، غير أنها تعود الآن بطريقة تسمح بقدر من التعميم فيما يخص علاقة **الأدب** **littérature** بالأدب **literature**(*). يمكن قراءة إعادة الوسم بوصفها قراءة بديلة ممكنة تتحد مع العنوان الموضوع على رأس النص، وتحيط بمشهد **الأليثيا**، ما دامت **قابلية القراءة** نفسها لا بد أن تحيط- فى حقيقة الأمر- باللغة فى قوتها الإيحائية. وعلى سبيل المثال، يمكن مقارنة النقطتين الرأسيتين فى المقطع الشعرى الثالث بالنقاط الرأسية التى يناقشها هيدجر عند بارمنيدس أو التى توجد فى عباراته المفتاحية من قبيل: "وجود اللغة: لغة الوجود"[١٥]. ألا وإنه **الاختلاف** نفسه الذى **ينعاد وسمه**: ذلك الـ"بين" الذى يَبْعَث على ظهور العالم والشىء، الوجود فى الموجود، بينما لا يوجد منفصلاً عن ذلك الذى يبعثه. حينئذٍ، تشير النقطتان الرأسيتان إلى هذا الاقتران بوصفه تفتحًا وتخصيصًا وتخارجًا. ومع أن النقطتين الرأسيتين من حيث هما علامة من علامات الترقيم (:) ليستا مؤثرتين فحسب فى "قصيدة"، بل إنهما أيضًا تتسميان فى القصيدة ("colon")، كما أنهما- فى حقيقة الأمر- تتسميان فى **كل** تعليقات هيدجر، وإنْ بطريقة تفترض دومًا إعادة وسمهما من جديد بوصفهما أمرًا طارئًا على ما يخصُّ نفسَه. وحقيقة أن المرء لن ينتبه إلى اللعبة التخصيصية ما لم يقم هيدجر **بإعادة وسمها** فى التعليق أو القراءة، فليس ذلك مجرد قضية سيكولوجية، ولا إعادة وسم يظْهَرُ **الشعر** Dichtung بواسطتها على أنه خصوصية نوعية ممثلة فى نصوص

(*) المقصود بالكلمة الفرنسية الدالة على الأدب استخدام دريدا لها انطلاقًا من مالارمه وبلانشو. أما الكلمة الإنجليزية فهى دالة على الأدب بالمعنى السائر المتعارف عليه الذى يفككه دريدا والذى أشار إليه كلارك فى مفتتح هذا الفصل- المترجم.

من قبيل نص **قصيدة** أو نص مالازمه **محاكاة** *Mimique*. إن إعادة الوسم خاصة ضرورية **فى أىّ نص**؛ لأنها تُكوِّنُ النصيةَ بحد ذاتها. وإلى هذا الحد، لا تكتفى إعادة الوسم بكونها حالة **الشعر** **Dichtung** الذى يظهر مُمَثَّلاً بل هى أيضًا حالة **الشعر** الذى يقيم فى نوع بعينه من إعادة التقديم **re-presentation** كى يظهر.

وعلى نحو فيه مفارقة، من الممكن افتراض أن العنوان "**قصيدة**" يقدم سبيلاً يمكن معه مساءلة فهم هيدجر **للشعر وعلى وجه التحديد عند المدى الذى يبدو معه فهمًا فوريًا وواضحًا وملائمًا**. أما أثره فى أن تحتل قدرةُ اللغة على العرْض أو الإشارة مركزَ الصدارة- بينما لا يَعْرِضُ أو يَكْشِفُ أىَّ شىء عدا إزالة الحجاب عن نفسه- فهو لا شىء سوى فعل إعادة الوسم. ما من مظهر غير وسيط فى اللغة، باستثناء الدرجة التى تتلامس فيها مرحلة الإظهار مع ضرورة إعادة التقديم.

ولعله من المناسب عند هذا الموضع الرجوع إلى عمل هيدجر ***محادثة على الطريق إلى البلدة بشأن الفكر*** فنعيد فتح قضية ماهية الحوار الهجينة أو كُنْهه. ما الذى يحول دون استبعاد هذا الحوار بحجة أنه تفاعل خيالى بين شخصيات خيالية؟ تتمثل الإجابة بوضوح فى القول بأن اللغةَ نفسَها- التى تكشف عن نفسها بنفسها عبر انعطاف حركة الحوار **عن** الحوار- موجَّهةٌ بالتساؤل عما تناديه. وهكذا، تشكل قيودُ هذا التوجيه فرقًا دقيقًا، بل وحاسمًا على نحو مطلق، بين (مجرد) الخيال وتقدم اللغة المنضبط فى الحوار بدرجة كبيرة، أما سلطة النص الكلية- بتعبيرها عن شكل جديد من الترابط- فهى السند هنا. ومع ذلك، وكما توحى قصيدة "**قصيدة**"، ينشغل السؤال الموجَّه مباشرة ضد هيدجر بالضرورة التى من خلالها **تقتضى** حركةُ اللغة نحو "ذلك الذى يأخذ نطاقًا" شكلاً من الخيال أو ضربًا من التمثيل **حتى يكون له تأثير**. يحتاج الحوار إلى التعسف المجازى **catachresis** فى عبارة من قبيل "ذلك الذى يأخذ نطاقًا" **that which regions** أو استخدام كلمة

"الانتظار" the wait، ففى الوقت الذى يقدم نفسَه فيه بوصفه إعادة تخصيص كُنْــه اللغة يجعل التصورات المتعارف عليها عن الاستعارة غير ملائمة فى العمل نفسه الذى أنشأته مثل هذه العبارات المنتشرة فى تركيب الحوار.

لذا، ليس من الدقيق **تمامًا** وصف **الشعر** Dichtung – كما فعل هيدجر – بأنه قول نُجيبُه بالإصغاء الظاهراتى الذى يحاول صيانة ما **يعطى نفسَه** قبل أىّ تــأطير تصورى. وإذا كان **الشعر** Dichtung ينطوى **بداخلــه** على اقتضاء كونه مسموعًا، فإن كلمة "**الإصغاء**" التى يوصف بها مبدأ العلاقة بــ **الشعر** Dichtung أقل دقة من كلمة "**القراءة**". ثم أليس فى ذلك أيضًا دلالة على "خاصَّة الإكمال" التى يحللها مقال "**خاصَّة ثانية فى الاستعارة**"؟ والأكثر من هذا وذاك: لــن توجــد **أليثيــا** (= زوال الحجاب، انكشاف، انجلاء)، كلا ولا عرْض أو تقديم، دون إعادة الوســم بوصــفها إمكانًا ماهويًا كُنْهيًا فى اللغة:

> إعادة وسم الانتماء لا تنتمى. إنما تنتمى دون انتمــاء، والــ"دون" without (أو اللاحقة "-less") التى تربط الانتماء بعدم الانتماء تظهر فقــط فى لا زمنيــة زمــن طرفــة العــين [Augenblick]. لحظة انغلاق الجفن هى بالكــاد لحظــة بــين لحظات، وما ينغلق حقًا ويقينًا هو العين، والرؤية، وضوء النهار. *ودون هذه المهلة. لا شىء يحضر إلى الضــوء* (قانون النــوع، ص ٢١٢، *الإمالة من عندنا*).

الحتمىُّ هنا ليس اللغةَ المتعارف عليها بوصفها – فى الأساس – تمثيلاً يعكس عــالم الموضوعات عكسًا مرآويًا، كلا ولا اللغةَ بوصفها عرْضًا أو تقديمًا. الحتمىُّ علــى الأصح – إنْ جاز القول – هو المرآة التى **تتجه نحو الداخل** فى إعادة الوسم قائلــة: "هذا هو نص من نوع كذا أو كذا". ذلكم هو الشرط المسبق لإخلاء الــسبيل أمــام اللغة حتى توجد letting-be of language، بالمعنى الذى يريده هيدجر: "ويتماشــى

إخلاءُ السبيل أو التَركُ- الحقيقةُ التى ترفع الستارة الحاجبة- فعلاً مع فكرة المرآة" (*التشتيت*، ص ٣١٤). وعلى نحو مشابه، بقدر ما تتخلل إعادة الوسم النصَّ كلَّه أو أية ظاهرة- بوصفها قابليته القراءة- فإنها تؤشر أيضا على المُكَوِّن (النقضى) (de)constitutive الذى لا ينقاد لوظيفة مرجعية أو ظاهراتية.

وقد عالج دريدا- من قبل- العديد من التوجهات الخاصة بالمرجع التى تناولها فى مقاله **جلسة مزدوجة** فى الأقسام الأولى من كتابه ***فى علم أنساق الكتابة*** *Of Grammatology*، وبخاصة فى القسم المخصص لقضية الدلالة واستقرارها فى أعقاب عمل هيدجر. يلخص دريدا فى هذه الصفحات النهج الذى لا يصير به الوجودُ- **بوصفه** هدية الحضور وعطاءه- موضوعًا تتناوله أية لغة، حيث يرى دريدا أنه لا بد من إزاحة مفهوم التمثيل:

> إن مواربة معنى الوجود- ألا وإنها مواربة ضرورية وأصلية لا يمكن التقليل منها- واحتجابه داخل تفتح الحضور وإشراقه... كل هذا يدل بوضوح على أنه ما من شىء يفلت أساسًا من حركة الدال وأن الاختلاف بين المدلول والدال- فى النهاية- هو لا شىء (*فى علم أنساق الكتابة*، ص ص ٢٢-٢٣).

ولا يعنى عدمُ الاختلاف بين المدلول والدال حضورَ الشىء فى حد ذاته حضورًا بسيطًا. فالمواربة هى همُّ كتاب ***فى علم أنساق الكتابة***، كما كان التمثيلُ المحاكاتى الصامت mimicry همَّ نص مالارميه ***محاكاة*** *Mimique*. والأغرب أن هذا الحضور ليس حالة من حالات حضور الشىء (بالمعنى الأول فى **المحاكاة** mimesis) أو تمثيله (بالمعنى الثانى)، بل حالة بينية لا تجمعهما معًا جمعًا تمايزيًا: "ومن ثمّ، فما يتم تصعيده ليس الاختلاف بل الاختلاف المرجعى" (*التشتيت*، ص ٢١٠). ويستخدم دريدا تعبير الـ"hymen" ليُظَهِر به مفارقات بعينها هنا، إذ بينما

يدل هذا التعبير على التزاوج وتمام الإيلاج، يدل أيضًا على الغشاء الأنثوى الـذى هو دليل العذرية(*).

وثمة نتيجتان مؤقتتان هاهنا: الأولى، أنه لا يوجد **شـعر** **Dichtung** بـالمعنى الذى يريده هيدجر، فما يوجد إلا أثره أو الوهم به داخل آلة النصية. وثانيًا- ولمزيـد من الاستفزاز ربما- ما من شيء فى قصيدة "**قصيدة**" سوى **الـشعر** **Dichtung**. ولا شيء يحدث سوى خشبة المسرح نفسها. والأكثر من هذا وذاك أن هذا (اللا) حدوث يظل عنصرًا ضروريًا **فى أىّ نص** أو فى "التجربة" نفسها. فما من شيء يُقرَأ سـوى **مقبوليـة القـراءة** **readability** نفـسها، وإنهـا لتعـدل **عـدم قابليـة القـراءة** **unreadability**. فلا قراءة تقدر على الإحاطة بهذا "الأساس" "الذى يجعل 'وجـود' النص ممكنا، أىْ يجعل مقبولية القراءة دون مدلول ممكنة (ويُقدَّرُ لها أن تصير إلـى عدم قابلية قراءة من خلال صور منعكسة مفزعة)" (*التشتيت*، ص ٢٥٣). إذ وحدها قابلية القراءة هى التى تجعل الأدبى نوعًا بلا نوعية (أو "ليس نوعًا واحدًا بـل كـل الأنواع")(١٦) يقف فى علاقة شبه متعالية بالأنواع الأخرى رافضًا انغلاقها. ويـصوغ دريدا ذلك بوصفه "برقية تلغرافية" **postcard**، مـستفيدًا مـن حقيقـة أن البرقيـات التلغرافية تظل منفتحة على القراءة دومًا بأقل محتوى ممكن:

> **ومن ناحية ثانية، بمجرد أن تنقسم جَرَّة القلم الأولى على نفسها- والحق أن عليها دعم انقسامها كى تتماهى مع نفسها- لا يوجد شيء سوى برقيات تلغرافية، كسرات مجهولـة بـلا**

(*) يشرح كلارك كلمة الـ hymen عند دريدا على هذا النحو الذى يصعب معه ترجمتها إلى كلمة واحدة. غير أنـى فى بعض المواضع سوف ألجأ إلى ترجمتها إلى كلمة واحدة هى "المهبل"؛ على أن يوضع فى الحسبان دائمًـا أن المهبـل مؤشر على حركة مزدوجة مقسومة على نفسها لما يتضمنه من غشاء بكارة غيـر مفـضوض ينتظـر الفضّ- المترجم.

أماكن إقامة ثابتة، بلا مرسل إليه محدد، حيث تنفتح الحروف كالسراديب[١٧].

فى الفصل السابق، تكلمت عن أن بلانشو يعمل من خلال بعض مضمرات حقيقة ثابتة ترى أن الوسيلة الوحيدة للدخول إلى عالم النص الأدبى هى النص نفسه، الذى يبدو أنه تمثيل (فقط). ثم سعت مقالة بلانشو إلى أن تقيمَ فى فضاء داخل **المحاكاة** **mimesis** نفسها، فاتحة حقلاً لا تحيط به نزعةُ التمثيل المحاكاتى لا ولا النزعة الشكلية. ويماثله فى ذلك مماثلة واضحة مالازمه كما يفهمه دريدا؛ إذ يقصد عمله ***محاكاة*** *Mimique* إلى ما يبدو أنه تمثيلٌ وفى الوقت نفسه يُمَثِّلُ هذا القصدَ. ولذا، فالفضاء **الأدبى الداخلى** يحيط بالنص الأدبى أجمعه، فينجز تعليقًا أو تأجيلاً **suspension**. ولعل تلك هى الطريقة التى "يدل بها" **الأدب** **littérature** "على ذلك الذى ينشق منفصلاً عن الأدب **literature**"، وأيضًا "يدمره تدميرًا عنيفًا" (***التشتيت***، ص ٣١)، وفى الوقت نفسه يُعَيِّنُ الشىءَ الملازم للوجود الأدبى. وفيما يرى دريدا- وهو فى ذلك ليس بأقل من بلانشو- ما من اختزال ظاهراتى إلى المعنى، فما ثمة إلا اختزال المعنى، بما فيه أيضًا "معنى الوجود" عند هيدجر.

لننتقل، الآن، إلى العلاقة بين بلانشو ودريدا؛ ألا وإنها علاقة على درجة من التعقيد والتركيب. فللوهلة الأولى، يبدو أن تصور **الأدب** **littérature** عند دريدا يختلف عن تصور **السرد** **récit** عند بلانشو، على الأخص فى مداه المتعلق صراحةً بالمرجع والإحالة وعناية دريدا الزائدة المتواترة بأن الأدبى يسكن الفكر الفلسفى. كما أننا حين نعود إلى أعمال دريدا التى يقرأ فيها بلانشو- قراءته لـ ***سرديات*** *récits*، و***جنون النور*** *La Folie du jour* (١٩٧٣)، ثم ***قرار الموت*** *L'arrêt de mort* (١٩٤٨)[١٨]- نجد حركةً نصيةً كتلك التى تمَّ رسم معالمها فى المناقشة عن إعادة الوسم **re-mark** (وهى نفسها التى تظهر فى مقاله عن بلانشو): نجد شكلاً من الرَّجْعة أو الانعطافة الهيدجرية التى تميل بالفروق بين "الفعل"

و"تمثيله" إلى هيئة من الزمانية منزوعة المركز، بما أنها "تنجز" بنفسها الحركة التي تتخلى عنها.

ومن اللافت للنظر استمرار دريدا في العمل على التحليل النفسي وتحولات اللغة والإطار المفهومي المتصور عليه، وقد نشأ هذا العمل أثناء اقترابه الحميم من بلانشو، على الرغم من أن كتابة بلانشو عن التحليل النفسي قليلة وقد انصرف عنه بكياسة[19]. إذ يرى دريدا أن نظرية التحليل النفسي تضطلع بكيفية خاصة من الوجود في **سرد** بلانشو.

ينشغل مقال تأملات: عن فرويد **Speculations: On Freud**[20] بالمدى الذي يمكن عنده القول بأن محتوى نظرية التحليل النفسي يستبق التفكيك، وعلى سبيل المثال الكيفية التي ترفض بها فكرة اللاوعي الخضوع لسلطان التقييم الفلسفي البديهي من حيث هو الأساس في الحكم. وعليه، يغدو من الإشكالي تسمية أو تحديد أية ظاهرة نفسية **بوصفها كذا as such**، بما أن كلمة "بوصفيا" as لا بد أن تكون مركبة: فما يكون "لذة" بالنسبة إلى اللاوعي قد يبدو "ألمًا" بالنسبة إلى الوعي. غير أن دريدا- بصرف النظر عن هذه التأكيدات- مفتون بمساءلة مكانة نظرية التحليل النفسي ذاتها واستشكاليا، على نحو يقدح في دعواها بأنها تحتل مكانة علمية. وفي نهاية الأمر، القضية عند دريدا هي قضية إثبات أن فكرة **النسيان l'oubli** أكثر جذرية من فكرة فرويد.

ولعل مناقشة كارل بوبر تمثل خير هجوم على زعم التحليل النفسي بأنه علم[21]. فهو يرى أن أية نظرية إنْ كان يُنظر إليها بوصفها ذات محتوى نوعي مميز، فلا بد أن تكون قابلة للاختبار، ومن هنا يمكن دحضها أو تفنيدها. وفي حقيقة الأمر، كلما قدمت النظرية دعاوى نوعية تفيد بأنها عرضة من حيث المبدأ للتفنيد، تسيَّدَ محتوى النظرية أو تعدديتها أو قدرتها التفسيرية. وبالمقابل، فأية نظرية لا تحتمل الدحض أو التفنيد نظرية فارغة. تلك على وجه التحديد وضعية

التحليل النفسي فيما يصفه بوبر. والسهولة عينها التي يَتَسَيَّدُ بها التحليل النفسي على نقاده (من خلال إعادة تعريفه الظواهر بتعبيراته الخاصة فيذكرنا بأن اللاوعي لا يعُدُّ مقاومةَ النقاد من السلبيات أو يعزوها إلى صور الكبت النفسي) هي بالضبط موضع إدانته. ولأنه يصوغ دومًا كل اعتراض عليه صياغة جديدة ويرد عليه، فهو دومًا لا يقول شيئًا.

في قراءة دريدا لكتاب فرويد ***ما وراء مبدأ اللذة*** (١٩٢٠)، يوجد بالضبط هذا النوع من الالتباس فيما يتعلق بمدى ارتباط نص فرويد **بالأدب littérature** ومنحه أهمية فريدة يمكن معارضتها في النهاية باستبعاد بوبر له بالاستناد إلى فرضيات وضعية منطقية. لم يكن هَمُّ فرويد في هذا النص تقديمَ أطروحة، وإنما إمعان التفكير فيما إذا كان يوجد أو لا يوجد أيُّ دليل على أن الفكرة الرئيسة في نظرية التحليل النفسي، ألا وهي مبدأ اللذة، يتم تخطيها أحيانًا. ويدل استخدام فرويد في هذا الموضع لتعبير "إمعان التفكير" على علاقته المتميزة بكل من الفلسفة والملاحظة التجريبية. لا يعني إمعانُ التفكير الالتزامَ بالفلسفة (وكان مما يزعج فرويد ميل الفلسفة إلى استباق التحليل النفسي دون تحقيق خبراته)، كما لا يعني مجردَ شرح الظواهر الملاحظة (ص ٣٨١). هذه الطريقة التأملية في الكتابة والتصحيح الذاتي حتى وإنْ كانت غير مقنعة هي التي هيأت إقحام فرويد في عالم الأدب وما لا يمكن دحضه أو تفنيده. ويلحظ دريدا أن "موقع هذه السيولة المؤقتة هو اللغة" (ص ٣٨١). الأكثر من هذا: بما أنه لا توجد نتيجة يمكن الوصول إليها، "فلا يمكن اختزال هذا الارتهان أو التقليل من شأنه".

ويزداد الموقف تعقيدًا لاعتبارين. الأول، يشير فرويد إلى نظرية التحليل النفسي كما لو أنها متن مقرر ثابت، واضح ومسلَّم به على الإجمال. وتُعَدُّ هذه الإشارة قناعا على واقع مفاده أن هذه النظرية من إبداعه الخاص وأن مكانتها- كما يكتب فرويد- محل أخذ ورد باستمرار. وعليه، ينتبه دريدا إلى التوترات المحيطة بتلك الملاحظات المدونة في كتاب ***ما وراء مبدأ اللذة***، ومن المعروف أنها

ملاحظات تنصب على حفيد فرويد وابنته، وهما مَن تورط معهما فرويد فى علاقة عاطفية تورطًا يضع الموضوعية التى يدعيها السردُ موضع التساؤل.

وثانيًا، ثمة تشاكل متميز بين الظواهر الملاحَظة وأساليب فرويد فى تأمل اللغة. فالطفل الصغير (إرنست، حفيد فرويد) يلحظ فرويدُ انهماكَه فى لعبة يقذف فيها بكَرَةٍ، موصولةً بخيط، خلف حافة سريره، بعيدًا عن نظره، ثم يجذبها بتنهيدة متلذذة، وقد تَأَوّلَ المشاهدان (فرويد وابنته) الأصوات التى يصدرها إرنست بأنها كلمة **fort** (= ذهبت) تتبعها كلمة **da** (= هناك). على نهج هذه اللعبة، يتحرك تفكير فرويد المتأمل فيما إذا كان مبدأ اللذة يتم تخطيه أم لا- فى هذه اللعبة أو فى غيرها- فيتحرك إقبالاً وإدبارًا عبر بنية تكرار غير محدود، على نحو التكرار الحاصل فى لعبة حفيده. كما لو أن الخطاب يقع على طرف الخيط، أو أن اللعبةَ مشروعُ الخطاب. وأية محاولة ممكنة للتفكير فى التحليل النفسى على الأرضية نفسها بالرجوع إلى الظواهر تتقوَّضْ، على قدر ترابط هاته الظواهر فى حركيات النص الدائبة **dynamics**. وباختصار، كما تشير تلميحات دريدا العديدة إلى بلانشو (ص ص ٢٦٠، ٢٨٥)، يمكن الإمساك بتأمل فرويد فى حركة اللغة التى يسردها بلانشو من خلال علاقة **السرد** بحدثه ("ذلك الذى يُعْرِضْ بجانبه وينأى عن الفكر عائدًا إلى الفكر، فيغدو الفكرُ نأيَه وإعراضَه" (*الانتظار النسيان*، ص ٨١).

وعلى فرض أن مناقشة دريدا عن إعادة الوَسْم تعبث بأنواع الخطاب، فلن يدهشنا الانتهاء إلى إبهام نظرية التحليل النفسى أثناء محاولتها تعريف نفسها أو تكوين نفسها وتبرير نفسها. فالحق أن التحليل النفسى يستمد فتنته- على الرغم منه- من كونه علمًا يقف على حوافِّ إمكان العلم، وتلك قضية سوف نتناولها مرة أخرى فى الفصل القادم.

يقتدى دريدا فى معالجته الأولى لبلانشو فى كتابه ***خطـوة ولا*** *pas* (١٩٥٦) (***خطوة ولا***، ص ص ٢٠- ١١٦)- وهى معالجة لا مزيد على إثارتها- بنصوص

هيدجر وبلانشو- التى درسناها سابقًا- من حيث كونها مصوغة فى شكل حوارى. وبينما يبدو أن هذا الفصل يخلص إلى نتيجة مؤداها أن الكثيرَ مما يجب على دريدا قوله عن الأدبى "مذكورٌ سلفًا بشكل ضمنى عند بلانشو"، تسرى أفكار الأصالة والتأثر المضمرة فى ثنايا كتابه ***خطوة ولا*** على نحو يغدو معه استسلام دريدا لفتنة بلانشو- هذا الاستسلام بحد ذاته- نوعًا غير مسبوق من الكتابة التغايرية غير المكتفية بنفسها **heteronomic writing**.

ينشغل دريدا بالأحجية الآتية: على فرض أن **سرديات récits** بلانشو تمثل نوعًا من الإنجاز **performance** (السرد بوصفه حدثًا)، فيل من الممكن قراءتها بطريقة تعترف بكونها إنجازيات **performances** غير حاضرة وبلا موضوع دال دون اختزال؟ وكيف يمكن للمرء ألا يختزلها إلى اشتراع **enactment** فكر ما أو نسق فلسفى ما؟ ذلكم هو السؤال الذى يدور حوله كتاب ***خطوة ولا***. إنه يهتم بصورة عسيرة- وإنْ تكن جذرية- من صور المعالجة اللاموضوعية للنص. القضية هى قراءة النص وعُسْرُ فهمه بمصطلحات غير تمثيلية (وعلى النقيض من ذلك، مثلاً، مُنَظِّرو استجابة القارئ- أو عمل رومان إنجاردن- بنظريتهم عن النص بوصفه موضوعا قصديًا ينبنى إلى حد ما أثناء القراءة). يرى هيدجر، متصديًا للقضية نفسها، أن القراءة- كما رأينا- لا بد أن تنجز بنفسها نوعًا من الرَّجْعة أو الانعطاف، حتى تُلْزِمَ نفسَها بصورة جديدة من **منهج التوليد السقراطى Maieutics** . لكن ماذا عن القراءة **عند** بلانشو أو بمزيد من الالتفاف قراءة بلانشو؟ لا بد أولاً من بيان وجيز عن القراءة عند بلانشو قبل بيان ما يفعله دريدا فى كتابه ***خطوة ولا*** الذى هو عبارة عن حوار يدخل إلى- أو "ينجز"- قراءة بلانشو طبقًا لبلانشو نفسه.

يسائل بلانشو- كما ساءل هيدجر- أعراف القراءة الجارية، أعنى القراءة بوصفها تمثلاً ثقافيًا أو تفسيرًا أو تقييمًا أو القراءة المرتبطة بكتابة تاريخ الأدب،

إلخ. إذ يقيم بلانشو فى مقام القراءة من خلال أنطولوجيا العمل، فيختط لنفسه نطاقا يتجاهله النشاطُ الثقافىُ أو الأدبىُّ السائرُ المعتادُ.

إن القراءةَ كما يقدمها كتاب ***الفضاء الأدبى*** مبدأ أساسٌ لتحرير العمــل مــن التصور الأداتى أو التواصلى عن اللغة. فالعمل يظل نتاج مؤلفه وحده ما لم يُقــرأ. إذ يبدو الكتاب- على مستوى كيانه المادى- مفتقرًا إلى الانفصال الذى يظهر فورًا فى أعمال العمارة أو الرسم مثلاً. وما يمنح العملَ هذا الانفصالَ الحتمــىَّ القــراءة التى تــحرره من مؤلفــه وتفتحه على أفــق مقروئية **readability** غير محـــددة: "لا تعنى القراءة كتابة الكتاب مرة أخرى، بل السماح للكتاب بأن **يوجد**" (***الفــضاء الأدبى***، ص ١٩٣). ولا يَبرز العملُ إلى الوجود إلا من حيث كونه مقــروءًا، مــن خلال انفصاله الجوهرى: "القراءة 'تجعل' الكتابَ أو العمل عملاً أبعد من الشخص الذى أنتجه، وأبعد من التجربة المُعَبَّرِ عنها فى العمل، وأيضًا أبعد من كل المصادر الفنية التى يتيحها التراث الفنى" (***الفضاء الأدبى***، ص ١٩٤). لذا، فالقراءة نوع من **صيغة ليكنْ Fiat**، أو انهضْ لَعازر **Lazare veni foras**. ولا بد أن يَتَذكَّرَ المــرءُ نفسَه بأن بلانشو لا يتحدث هنا عن القراءة بوصفها تجربة ذاتية، بل بوصفها هيئة وجود العمل نفسه الحتمية إنْ أراد أن يكون حدثًا يُثْبِتُ نفسَه بنفسه. ولا مجال هنــا لثنائية الذات والموضوع؛ لأن تصور بلانشو عن "العمل" لا ينشأ ضمن حدود أيــة فكرة بسيطة عن الكيان الموضوعى الذى تنضاف إليه القراءة بوصفها وعيا ذاتيًــا بهذا الكيان نفسه. القراءة "تجعل العمل عملاً" (***الفضاء الأدبى***، ص ١٩٤). وبينمــا يُنْتِجُ هذا الاعتبارُ مشكلاته الخاصة به، يتجنب- مرة واحدة- قــدرًا كبيــرًا مــن السجال النقدى المعاصر الخاص بموضوعية التفسير أو التأويل ونسبيته.

القراءة هــى محل التمــزق العنيف "بين الكتاب الذى يوجــد والعمل الذى لا يوجد سلفًا" (***الفضاء الأدبى***، ص ١٩). تنقلنا القراءة من العالم المألوف المتعلــق بنا "حيث كل شىء يكتسب معنــى كثُرَ أو قلَّ"، "إلى مكان- ولنقــل بعبارة دقيقة-

لا شيء فيه له معنى، وحيث كل شيء له معنى يرجع إلى أصله" (*الفضاء الأدبي*، ص ١٩٦). وحين تنتج القراءة اختلافاً بين الألفة وأساسيا الخفى (أو لا أساسيها)، تعيد كتابة الاختلاف الأنطولوجى عند هيدجر، ولنقل: كما لو أن محلها كان طوبولوجيا غريبة للعلاقة بين الوجود being بما هو **الموجود الإنساني المتعين** Dasien والوجود و**الموجود الإنسانى المتعين** فى حوارات هيدجر أو مقال "**الاهتمام بالحد الفاصل**" **Concerning the Line**. ويتواتر وصف هذه القراءة بأنها ترحيب و"نعم" تستجيب لنداء العمل، فـ"تجعل من الترحيب سروراً شاملاً يُظهر العمل نفسه من خلاله" (*الفضاء الأدبي*، ص ١٩٦)[٢٢]. وعلاوة على ذلك، فالقراءة تدشينية بدئية، تثبت لعبة السلب أو التباعد الأصيل فى العلامة الأدبية وتُخلى أمامها السبيل. فالمسافة منفتحة فى العمل بالنظر إلى إيجابيته، أو إلى سياق القارئ أو أىّ سياق محدد. ويرى بلانشو أن هذه المسافة "تُكوّن براءة القراءة"، وأيضاً "تحدد مسئوليتها ومخاطرتها" (*الفضاء الأدبي*، ص ٢٠١)؛ نظراً لأن **التباعد** الذى تكشف عنه القراءة مدوّخ أيضاً. ويبدو أن ذلك هو منبع الاسترداد المؤسسى فى العمل، والذى من خلاله "يقال إنه جيد أو ردىء بالنظر إلى الأخلاق... غنى أو فقير بالنظر إلى الثقافة" (*الفضاء الأدبي*، ص ص ٢٠١- ٢٠٢).

غير أن قدراً مما يحجبه هذا الاسترداد يثابر على البقاء، بمعنى أن العمل يروغ من الزمن، أو بمعنى "هالة الغياب التى تميز حضور العمل" (*الفضاء الأدبي*، ص ٢٠٣). ومن ثمّ، تغدو مهمة القارئ عند بلانشو إثبات عدم الراحة الملازمة للعمل الناجح. يجب على القارئ أن يقاوم تلقى العمل بوصفه تمثيلاً، وتعبيراً عن آراء المؤلف...إلخ، كى ينفتح على تفرد العمل **بوصفه "حدثاً" فى الوجود**: "لا يكف العمل عن الارتباط بأصله... وتجربة الأصل المستمرة هى شرط وجوده" (*الفضاء الأدبي*، ص ٢٠٤). يظل العمل "حرية عنيفة"؛ فهو يتواصل مع نفسه بوصفه إثباتاً "لعمق الأصل الخاوى المتردد" (*الفضاء الأدبي*، ص ٢٠٤). العمل "إثبات بلا محتوى" (*الفضاء الأدبي*، ص ٢٠٦).

وإذا كانت القراءةُ **طبقًا** لبلانشو طريقةً فى قول "نعم" للعمل- شكلاً من الانعطاف إلى فضائه الخيالى- فليس من المستغرب أن يثبت كتابُ دريدا ***خطوة ولا*** *Pas* قراءةَ بلانشو بوصفها "نعم" مضاعفة (ألا وإن الكلمات الأخيرة فى الحوار هى: "نعم، نعم"). غير أن هذا التضاعفَ المقدم هنا تضاعفٌ حاذقٌ، يرتهن أيضًا بتصورات عن كيفية **التعليق الشارح** طبقًا لبلانشو.

إن "نعم المضاعفة" فى كتاب ***خطوة ولا*** *Pas* تحقق فكرة القراءة التى أجملها بلانشو أثناء عمله على فكرة **التعليق الشارح**. لقد تساءل بلانشو: لماذا توجد تعليقات شارحة؟ وبهذا السؤال، لا يسأل بلانشو السؤال التجريبى، الذى إجابته أن بعض القراء أفضل من غيرهم أو أن مؤسسات تعليم الأدب مطالبة بإرشاد طلابها وتوجيههم، إلخ. فالأصح أن السؤال مهموم **بمفهوم** التعليق الشارح وما يقتضيه ضمنًا. لماذا نسعى إلى تكرار العمل؟ ألا تفترض هذه المحاولة- على نحو فيه مفارقة- أن ما يكرره التعليق هو **الأمر الضائع**- بطريقة ما- فى العمل موضوع التعليق؟ وكيف يمكن للمرء أن يتجاسر على الحديث عن عمل دون افتراض ضمنى بأن العمل نفسه شىء صامت، لا يقدر على الحديث عن نفسه؟ (***حوار بلا نهاية***، ص ٥٧٠).

العمل لا يتطابق مع نفسه على نحو ما، وبذلك يتمكن من الظهور. ومن ثمَّ، يعتنى التعليق الشارح بحركة المنطق الإكمالى التى تحاول بواسطته كلمةٌ جديدةٌ ملءَ هذا الفضاء الذى يتحدث من خلاله العمل. عندئذ، تظهر الحاجة إلى التعليق لكونه **ضرورة بنيوية** بالنسبة إلى أىِّ عمل، على نحو ما يدل على ذلك ضمنًا بلانشو برجوعه إلى الأدب المكتوب فى عصر تاريخى مختلف، قبل أن يستنَّ المعلقون سلطتهم. ففى الملاحم البطولية العظيمة، مثلاً، يظهر التعليق **أيضًا**، لكن فى داخل العمل نفسه. وفى الغالب تضاعفُ هذه الأعمالُ نفسَها من الداخل مرات

عديدة، على نحو ما تتكرر أو تتعدد الأبيزود(*) **episodes** فى التراجيديا اليونانيــة. ليس التعليقُ ممارسةً خارجيةً على العمل وإنما هو شريك فى الاقتــصاد النــصى داخل العمل نفسه، من خلاله يرتبط العملُ بنفسه، ويحضر إلى نفسه، ويبرز إلــى الوجود. ويُعرِّفُ بلانشو بإيجاز العملَ الفريدَ بأنه "ذلك الذى لا يكتمــل إلا عنــدما يكون شيء ناقصًا فيه، ألا وإنه نقص يمثل علاقته غير المحدودة بنفسه: تمامه فى نقصه وفاقته" (*حوار بلا نهاية*، ص ٥٧٢).

يقدم بلانشو وصفًا لرواية كافكا غير المكتملة، *القلعة* *The Castle* (١٩٢٦)، ولعل إحدى الصفات المائزة لما هو أدبى أن الكتب التى تعلق على نفسها على نحو ما تفعل رواية *القلعة*، لا تقل حاجتها إلى مزيد من التفسير أو التأويل، بل تزيــد– فى حقيقة الأمر– من هذه الحاجة: "كلما علَّق العمل على نفسه، استحثَّ مزيدًا مــن التعليقات" (*حوار بلا نهاية*، ص ٥٧٢). إذ كلما انعكس الكتاب على نفــسه صــار مركزُه ("نفسُه") ملغزًا. ولا بد أن هذه الملاحظة– على أقل تقدير– ذات قوة تعــدل سرديات **récits** بلانشو، كما تعدل روايات كافكا.

تدور رواية *القلعة* حول رجل فى الثلاثينيات من عمــره، اســمه كــى **K**، استُدعى بوصفه مسَّاحَ أراضٍ إلى قرية صغيرة غامضة تحكمها القلعــةُ جغرافيًــا وسياسيًا. وما من سبيل إلى دخول القلعة التى تظل نائية وغير مبرَّرة علــى نحــو يثير الدهشة، مع أن نفوذها ومكائدها تعمُّ القرية الخاضعة لها. وفى القرية، يحاول كى أن يكتشف مهمته على وجه التحديد، أو ما إذا كان قد استُدعى فى مهمة أم لا، وأثناء ذلك يتورط فى علاقة اقتران. ويشيع فى الجو العام درجة من التوتر والقلق والعزلة؛ نظرًا لتعاقب الأحداث أحدها وراء الآخر بطريقة غير مفهومة.

(*) الأبيزود هو ذلك الجزء من التراجيديا اليونانية القديمة الواقع بين أغنيتين كورسيتين– المترجم.

ومع أن نص كافكا- الذى لا يشبه مثلاً نص سيرفانتس ***دون كيشوته*** *Don Quixote*- لا يدور صراحة عن الكتب والتعليقات الشارحة، فإن سؤال الكتابة يتخلل بنيته، "بما أن الموضوع الرئيس فى السرد- ولنقل الموضوع الرئيس لرحلة كى الغريبة- لا يتألف من الانتقال من مكان إلى مكان، بل من تفسير إلى تفسير، ومن مُعَلِّق إلى مُعلَّق" (***حوار بلا نهاية***، ص ٥٧٦). وأية قراءة ممكنة لعلاقة كى "الحقيقية" بالقلعة تظل غير وافية أو نهائية. فالكتاب يبدو غير مكتمل من حيث المبدأ، كما يبدو تصادفيًا عارضًا.

هاهنا، يعارض بلانشو معارضة حادة رأى هيدجر عن مثالية التعليق التى تكلم عنها عند تحليله هولدرلن. إذ طبقًا لهيدجر "على الكلام الشارح أن يُبَدِّدَ فى كل مرة نفسَه وما يسعى إلى التعليق عليه فى آنٍ معًا"، و"كل عرْض بما يحمله من شرح يضمحل فى مواجهة وجود القصيدة العينى المحض"(٢٣). ولا يتناسب كلام دريدا- هنا- مع ممارسة هيدجر العملية، كلا ولا مع القضايا التى تثيرها. أما بلانشو فيرى أن التعليق يدخل إلى الوجود المحايد فى العمل. ويُجْمِلُ جيرترود شتاين **Gertrude Stein** "بنية" التعليق أو "حركتـ"ـه فى العبارة الآتية: "الوردة هى الوردة هى الوردة". فمن ناحية، يبدو هذا التعليق إطنابا، ومن ناحية أخرى يثبت جمال الوردة وفرادتها برفض تعريفها بأىّ شىء سوى نفسها. وفى الوقت نفسه، الوردة ووجودها (الوردة **هى** الوردة **هى** الوردة) معهودٌ بهما إلى الزمن الميت فى الفضاء الأدبى بحركته التى تميز دورته (الذاتية) (***حوار بلا نهاية***، ص ٥٠٤). ومن ثمَّ، يتخلى كتاب ***خطوة ولا*** *Pas*- ضمنًا- عن المطامح الأداتية أو التيماتية لصالح نص يتصادى مع (أو يقول "نعم" لـ) الوجود المحايد فى العمل. إن التعليق شكل من **الافتتان** بالعمل، بالمعنى الفريد الذى حدده كتاب بلانشو لـ"الافتتان" (انظر أدناه).

ومثل مواضع عديدة فى كتاب ***الانتظار النسيان***، يأتى كتاب **خطوة ولا** *Pas* فى شكل حوار. ثمة صوتان، صوت من الواضح إلى حد ما أنــه ذكــورى، أمــا الصوت الآخر فأنثوى يحيط به الارتياب، ويتحدث هذان الصوتان عــن نــصوص بلانشو.

وينقسم تحليلى إلى ثلاثة أقسام.

(١)

بــقدر مــا يجــب أن يُفهَمَ **السرد récit** بوصفـــه طــريقة فى **الـــشعر** **a mode of Dichtung**، فمن السذاجة قراءته بوصفه تعبيرًا عن الذاتية الشخصية. ومن غير المقبول أيضًا فكرة التعليق الذى يدع النص "كما هــو عليــه". التعليــق أصيل فى حركة **السرد** نفسه. وكما يلحظ أحد المتحدثين فى كتاب ***خطوة ولا*** *Pas*: حتى لو اقتبس المرء **كل شىء** قاله بلانشو فستظل الحركة الكلية ضائعة. أما فــى عمل دريدا الحديث فيتزامن مطلب القراءة والعنف الحتمى- الذى يجب على أيــة قراءة أن تجسده- فى مفهوم "المقاطعة" **interruption**. لا توجد لغــة مــسالمة أو خاضعة خضوعًا خالصًا. فالتعليق الشارح، كما فى كتاب ***خطوة ولا*** *Pas*، يرافــق النص "الأصلى" ويقاطعه على النحو الذى يقتضى وجود الآخــر داخــل الــشىء الواحد. فلا نص ينطوى على أية صلابة أو ترابط دون **مقاطعــة** الآخــر[٢٤]. إن كتاب ***خطوة ولا*** *Pas* وحوارًا لاحقًا عن ليفيناس (انظر أدنــاه) يتميــزان بوجــود أصوات يقاطع أحدها الآخر على الدوام. (والحق أنه لو أعدنا النظر فيما مــضى، من الممكن ملاحظة أن فكرة المقاطعة تنطبق على الطريقة التى يمارس بها هيدجر الحوار).

عند الدخول فى علاقة مع الآخر، لا بد أن تكون المقاطعة ممكنة؛ ولا بد أن تكون العلاقة علاقة مقاطعة. هنا، لا تقاطِع المقاطعةُ العلاقةَ مع الآخر، بل هى التى تجىء بالعلاقة معه (دريدا)[٢٥].

ويضع بلانشو فى كتابه ***خطوة أبعد*** *Le pas au-delà* إطاراً لتاريخ فكرى تفكيكى. فيثبت أصالة القراءة أو التعليق فى تكوين معنى النص "بأثر رجعى":

> **نحن نعرف أن العمل، فى ضرورته التاريخية، يتم تعديله دومًا، وتحويله، وتمديده، وفصله عن نفسه، والعودة به إلى خارجه، من خلال كل الأعمال التى تأتى بعده (*خطوة أبعد*، ص ٥٤).**

وينبع قدر كبير من "إبداعية" دريدا المتعلقة بالأدبى من قراءاته لهيدجر وبلانشو اللذين استمد منهما ثمرة عمله. ومن ثمَّ، يُقرأ عمل دريدا بوصفه نتاجَ العلاقة بالآخر بقدر ما هو فضاءٌ يحدث فيه "التبادلُ المؤجَّل بين القراءة والكتابة" (***الكتابة والاختلاف***، ص ١١). وبتعبيرات دريدا الاصطلاحية، لا يحدث التوقيع على النص "حتى" يُقرأ النص. وما تلقيه إلا ضرورة ومخاطرة أنطولوجية لا مادة تاريخ إمبريقى. لذا، فالنص "منفتح" دائمًا، ومعناه على وشك الوصول دائمًا، أو المجىء، من خلال مصادفات **accidents** تَعْرَضُ له أثناء مسيرته "المستقبلية"، تُكَوِّنه بأثر رجعى وتُشَكِّله.

وليس من الضرورى أن يُكتب التعليق بعد النص حتى نفهم أنه تعليق على النص. ففى مقال "**مواصلة الحياة**" **Living On** يقرأ دريدا كتاب بلانشو ***قرار الموت*** *L'arrêt de mort* من خلال مقطوعة شيللى **Shelly** ***انتصار الحياة*** *Trimph of Life* (١٨٢٢)، فيرى أن "كل نص منهما يقرأ الآخر... كلُّ "نص" هو آلة ذات رؤوس قراءة متعددة بالنسبة إلى النصوص الأخرى" (**مواصلة الحياة**،

ص ١٠٧). هكذا، يغدو نصًا شيللى وبلانشو شريكان فى **حوار** يكتسب فيــه كــلُ نص منهما معناه من خلال علاقته بالنص الآخر؛ الأمــر الــذى يُثبــت النــصيةَ **textuality** بوصفيا "عملية من الانفتاح والانغلاق لا يمكن اختزالها أو التقليل مــن شأنها، تُعيد تكوين نفسها بلا كلل" (*التشتيت*، ص ٣٣٧). وفى المقابل، يشكل كتابُ ***خطوة ولا*** *Pas* جزءًا من إعادة تهيئة صيغة الحوار التى كان دريدا مــشغولاً بهــا على مدى عقد السبعينيات، ألا وهو الكتاب الذى جاء بين كتــابى ***نــواقيس*** *Glas* (١٩٧٤) و***بطاقة بريدية*** *The Post Card* (١٩٨٠).

لذا، من الملائم على وجه الإجمال القول بأن كتاب ***خطوة ولا*** *Pas* يمثــل- من زوايا عديدة- محاكاة لكتاب بلانشو ***الانتظار النسيان***، إذ لا تغدو الحركةُ فيــه نحو إثبات **الحوارية**- "الكلمة المتعددة" بما هى المُكوِّنُ النصى عبر صورة زمانية منحرفة- موضوعَ العلاقة بين المتحاورَيْن وكفى؛ بل أيضًا بين "دريدا" و"بلانشو".

يبدأ كتاب ***خطوة ولا*** *Pas*، بكلمة **تعالَىْ viens**، التى تمثل دعوةً من المُحَاوِرِ الذكر إلى مُحاوِرَته الأنثى، والتى هى- فى الوقت نفسه- كلمة مقتبسة من بلانشو؛ حيث تمَ تحويل الكلمة- عبر فعل تأملى- إلى كلمة **حوارية** أو **كلمة تعدديــة** لهــا اعتبارها فى **سرديات récits** بلانشو. وها هنا، يظهر على الفور وجه شــبه مــع هيدجر:

> **لا تقايض كلمةُ تعالَىْ viens على شيء، ولا تعلن عــن التواصل. إنها لا تقول شيئًا، ولا تَعْرِض شيئًا أو تصفه أو تحدده أو تقرره. حتى فى اللحظة التى تعلن فيها عن نفسها، لا يوجــد شيء أو شخص، ولا ذات أو موضوع (*خطوة ولا*. ص ٢٦).**

وطبقًا لهيدجر، يهتم **الشعر Dichtung** بهذا الإيضاح الذى يوهب بواســطته **الموجود الإنســانى المتعيــن Dasien** عالمًا يُحدّدُ من خلاله مفهومه عن نفســه.

إن كلمة **تعالَ** viens، بوصفها صيغة نداء، تُعيد كتابةَ هذه الفكرة من خلال قضايا التفرد والأخلاق التى يمكن مطالعتها عند بلانشو (انظر: ***خطوة ولا***، ص ٧٩). وفى المقابل، لا ترتبط كلمة **تعالَ** viens بتجلى العالم عمومًا. وتماشيًا مع مناقشة بلانشو فى مقاله "**تعددية الكلمة**"، فهذه الكلمة تعدديةٌ على نحو أصيل، "فهى فى كل مرة حدث فريد" (***خطوة ولا***، ص ٢٧). كما أنها تتضمن عنصرًا أخلاقيًا، يَتَعَدَّى إلى الخارج والغير وينتمى إليهما ("أبعد من الوجود"، فيما يقول دريدا). إنها فعل تعالق يؤسس أقطابًا متعالقة دون تحييد آخريتها أو تحييد تمنُّعها على المُغَايَرة أو القياس؛ لأن الوجودَ نفسَه فريدٌ فى كل مرة. وفضلاً عن ذلك، فكلمة **تعالَ** viens "أدبية" على الأصالة ومقتبسة عن الغير فى آنٍ معًا، متجاوبةً بذلك مع إزاحة الشعر الهيدجرى فى سرديات بلانشو. إنها تنادى "نفسَها" من خلال طلب التعليق (على نفسها):

> إنها لا تنادى أىَّ شخص يوجد قبل النداء. فلعل الأدق القول بأنها تنادى النداءَ، وتدعو نفسَها، على شرط ألا يَفهم المرءُ من جرَّاء ذلك أىَّ نوع من الانعكاس التأملى (*خطوة ولا*، ص ٢٦).

ولكونها مقتبسة عن الغير، تشير كلمة **تعالَ** viens أيضًا إلى دعوة الانتظار المتكررة دومًا فى كتاب ***الانتظار النسيان*** وسياقها الذى يُفْرِغُ نفسَه من نفسه على نحو غريب. إنها فتنةُ قول "نعم" لقراءة تُحَرِّرُ نفسَها، وفى الوقت نفسه فتنةُ إسلام نفسها إلى القراءة[٢٦].

أما الكلمة الأخرى التى يستعملها دريدا أثناء التأمل على نحو يشير به إلى نصية سرديات بلانشو فهى كلمة pas (= خطوة، لا)، التى تحمل معنى الدلالة على النفى ("لا") وأيضًا الدلالة على الاسم ("خطوة"). تتحرك أصداء هذه الكلمة فى اتجاهات عديدة؛ فهى تلامس فكرةَ "الرَّجْعة" **step pack** بوصفها تحويل اللغة

والانحراف بها، تماشيًا مع سياق **الانتظار** أو سياق كتاب مالارمه ***محاكاة***، بخطوة **لا تخطو**؛ ألا وإنها خطوةٌ هي الحيادُ نفسُه؛ فلا توجد حركة وإنما تمثيل محاكاتي لها فقط[٢٧]. ويلح كتاب ***خطوة ولا*** *Pas* على أن السياق الذي توضع فيه كلمة **pas** ليس سياق لعب بالكلمة؛ لأن هذا الفهم معناه الارتداد مرة أخرى إلى قراءة النص بوصفه معالجة ذاتية يقوم بها المؤلف. إن كلمة **pas**– إذا جاز القول– **تفرض نفسها**، بحسب ما يفكر المرء في كُنه التعددية التغايرية **heteronomy**. وثمة مفارقة هنا، فالمرء لا يمكنه **الاقتراب** من الآخر– بما هو آخر– إلا بإثبات غيريته عبر اقتراب يزيد من بُعْدنا عن أيّ اقتراب منه، وتلك هي "خطوة البُعْد وفي الوقت نفسه إيقاف البُعْد" **pas d'é-loignement** (***خطوة ولا***، ص ٣٧). إن اللغة وهي تلبي دعوة الآخر التي لا يمكن تمثيلها، لا "تقترب" أو تدنو من الغير إلا بحركة إزاحة ذاتية، بها يغدو الحوارُ "عن" بلانشو شكلاً جديدًا من كتابة لا تندرج تحت أيّ نوع، ولا اسم لها تَتَسَمَّى به.

> في خطوتها المضاعفة (خطوة القُرْب من حيث هو بُعْدٌ)،
> يُزيح الآخرُ التعارضَ بين القريب والبعيد، دون الخلط بينهما.
> فهي خطوة تُخْضِعُ الحضورَ الظاهراتي لحركتها (*خطوة ولا*،
> ص ٣٧).

إنها تتعلق بما يبدو أنه تناقض ذاتي براجماتي أو تتضمنه؛ الأمر الذي يستدعي سجالات قديمة عن حالة "اللاشيء" بوصفه مرجعًا، كما يستدعي أيضًا نقطة أثرناها سابقًا تخص **الشعر Dichtung**؛ ألا وهي اللافعالية المتعلقة بأشكال السلب في اللغة الشعرية. وتترك كلمة **pas** في اللغة– من حيث دلالتها مرةً على النفي "لا"، ومرةً على الاسم "خطوة"– أثرًا **trace** أو أثرَ خطوة **footprint** اقترابِ المرء (عبر النفي) من الآخر. والحاصل من ذلك كلمة مركبة، تتميز حركتها الإجمالية بأنها أعقد من أن تكون إثباتًا أو نفيًا. وعليه، لا تعدو كلمة **pas** بدلالتها المركبة أن

تكون مفهومًا concept يُمسك فى آنٍ معًا بحركة القُرْب والبُعْد المزدوجة؛ الأمر الذى يَحْرِفُ أفكارَ هيدجر عن الاختلاف الأنطولوجي و"الرَّجْعة أو الانعطافة" ويزيحها. فكلمة pas التى يمكن كتابتها هكذا (p)as لا تُفهم بوصفها تأشيرًا على أيِّ مفهوم عن الكتابة أو الحياد (***خطوة ولا***، ص ٥٢)، وإنما هى التى تحقق هذا المفهوم [الكتابة أو الحياد]، أو تنجزه على الأصح. يتتبع المُحَاوِرُ الرجلُ الكيفيةَ التى تعمل بها كلمة pas فى نصوص بلانشو، وعلى الأخص نصه ***خطوة أبعد*** *Le pas au-delà* (١٩٧٣). وفى الوقت نفسه نصوصه الأحدث. فيقرأ هذه الكلمة بوصفها حالة من الوجود ملتفة على نفسها ("خطوة- لا" step-not) فى سياق من العطالة يشبه سياق الحياد الذى يعمل عمله عندما يستخدم بلانشو الحرف Sans (= **دون**) فى عبارات من قبيل: **تقرير دون تقرير** rapport sans rapport، **نحن دون نحن** nous sans nous إلخ. إن كلمتىْ pas و sans ، بما هما كلمتان "تفعلان" ما "تصفانه"، أو من حيث هما "أحداث" "يتعلقان" بيا، تتجمَّعان- من ثَمَّ- فى "كلمة واحدة تُعَبِّرُ عن فتنتيا حركةَ **السرد** récit بوصفه كلاً، وأيضا الحوارْ!

ويلزم عن ذلك أن كلمات "**تعالىْ** viens" و"**خطوةً-لا**" pas و"**دون**" sans تحدد علاقة القرّاء بنصوص بلانشو على أساس أن فتنتها هى التى تجذبنا إلى الفضاء الأدبى، عقدة القُرْب المنعقدة بوصفها بُعْدًا وانفصالاً يُضفى على **السرود** récits نفسها قوة جاذبة. و"الفتنة" هى اسم يعطيه بلانشو حركةَ الكتابة التى تسحب نفسَها من تحديدات الفضاء والزمن المتعارف عليها، والتى تجذب القارئ، بفضل عجزها نفسه، إلى **الآخر** أو الفضاء الأدبى. هناك تثبت نفسَها "فى محيط مبهم من الفتنة" (***الفضاء الأدبى***، ص ٣٢) . وتقول كلمة pas – بدلالتها على الخطوة ونفيها– إن كلمة **تعالىْ** viens هى الكلمة المُعَبِّرة عن هذه الفتنة: الحاجة إلى التماهى، دون تمييز، مع غواية النص وفتنته. ومن هنا، يُعَبِّرُ الانجذاب إلى فتنة هذه النصوص عن مكابدة العلاقة ببلانشو حيث ينجذب كلٌّ من بلانشو والقارئ إلى حوار

لا يتملكان نفسيهما عنه، حالهما من حال الشخصيتين فى سرد **récit** بلانشو. وفى المقتبس الآتى من كتاب ***خطوة ولا** Pas* يصير الشخصُ المخاطَبُ بأنه "أنت" صيرورةً مبهمةً إلى الصوت الثانى فى الحوار، وأيضًا صوت "بلانشو". إن خطوة القُرْب ونفيه **the pas of approach** تُحلِّقُ بين أنت **tu** وهو **il**، بين "thou" (= أنت)(*) و"هو".

> أنت تفتننى، وأنا أحبك. وهذه الفتنة- ولا نَنْسَيَنَّ أن بلانشو يصفها ويحللها ويشرحها ولا يتوقف أيضًا عن إنتاجها- ليست فتنته، فالأحرى أنه يَفْتِنُ بمجرد أن تَسْحَرَه أو تَفْتِنَه الفتنةُ (شأن الـ"أنا" *تلك التى لا تُسَايرنى*) (*خطوة ولا*، ص ٩٣)"(٢٨).

وبالطريقة التى أمكن بها قراءةُ العلاقة بين بلانشو وليفيناس فى كتاب ***الانتظار النسيان***، يغدو الحوارُ نفسُه "بين" هذين المفكرين شكلاً من الصداقة "فى" فضاء أدبى تَبقَى فيه الهويةُ المحددةُ مُعلَّقَةً إلى حين. ومن ثَمَّ، لا يقوم كتاب ***خطوة ولا** Pas*- على وجه الدقة- بوضع بلانشو فى "صورة جديدة متميزة"(٢٩) فهو فى غِنى عن ذلك، وإنما يَقرأ بلانشو "طبقًا لـ" الطريقة التى يمارس بها بلانشو التعليق الشارح والكتابة. ولو ابتغينا السداد، ليس المقصود بذلك حتى "تطبيق أفكار بلانشو على عمله" أو مجرد تصور حاذق- نوعًا ما- عن القراءة الفاحصة Close reading؛ بل المقصود- على الأصح- الافتتان بدعوة **الآخر** أو الاستجابة له، ألا وإنها الدعوة التى تُسْلِمْ **سرديات récits** بلانشو نفسَها لها، فتُحقِّق- ومن ثَمَّ تمحو أيضًا بلا انقطاع- حركةَ الرجوع المستأنفةَ، التى تُعلِّقُ على نفسها، والعكس صحيح. إن الصورة غير الذاتية من التأثير لها أثرها فى النص اللاحق الذى

(*) Thou (= أنت): ضمير المخاطب المفرد فى أسلوب إنجليزى قديم، كثيرًا ما يستعمل حتى الآن فى الابتهال إلى الله- المترجم.

يخضع لقيد صارم أملته قوانين تماسك المعنى فيه بوصفها حجة حاسمة ترد على حجة أخرى.

(٢)

المتحاورون الثلاثة فى كتاب هيدجر ***محادثة على الطريق إلى البلدة بشأن الفكر*** مبهمو الجنس، فالمرء غير متأكد من أنهم ذكور. أما كتاب ***خطوة ولا*** *Pas*- حاله من حال كتاب ***الانتظار النسيان***- فيتألف من التفاعل بين صوت رجل وصوت امرأة. ولذا، يجعل كلا النصين من الاختلاف الجنسى مظهرًا من مظاهر اللاتماثل الأصيل فى اللغة والحوار لا يمكن اختزاله أو التقليل من شأنه. وعلى النقيض من ذلك هيدجر؛ لأن **الموجود الإنسانى المتعين** **Dasien** عنده غير محدد جنسيًا، مع أن الاختلاف الجنسى يلازم الاختلاف الأنطولوجى، بوصفه العنصر غير المتماثل المُثْبَت لا المُحَيَّد[٣٠]. ويتماشى كتاب ***خطوة ولا*** *Pas* مع مشروع دريدا الخاص بـ"إعادة إضفاء المظهر النوعى الجنسى على الخطاب الفلسفى أو النظرى"[٣١]. غير أنه قبل تناول هذا الموضوع بالتفصيل، من الضرورى الأخذ فى الحسبان تصورات **الجماعة** **Community** عند بلانشو ودريدا؛ إذ لا ينفصل سؤال الاختلاف الجنسى عن قضية **الجماعة التغايرية غير المكتفية بنفسها** **heteronomic community**.

ولعل إحدى الخواص الأكثر تحديًا فى صيغة الحوار أنها تُعَبِّر ضمنًا- بوصفها لعبة أصوات- عن **طرائق الجماعة** **modes of community**. ويمكن أن يُقرأ الحوار بوصفه إنجازَ مسائل أو قضايا من النوع التعليمى أو الاجتماعى أو السياسى. والحق أنه على عكس الصورة المتعارف عليها عن نزعة ما بعد البنيوية فى العالم الناطق بالإنجليزية، يهتم جانب كبير من أعمال بلانشو بفكرة الجماعة

وإمكانيا أو المجتمع على الأخص. وهى قضية ينشغل بها أيضًا كتاب ***خطـوة ولا*** *Pas* ونصوص أخرى عند دريدا لاحقة عليه. وعلى فـرض أن كـل الخيـارات المتاحة- تقريبا- من أجل صياغة مفهوم عن الاجتماعى أو السياسى يـستند إلـى النزعة الإنسانية الميتافيزيقية السائدة، تبقى هذه القضية ملحة إلحاحًا قويا. فالمضمرُ فى نصوص من قبيل ***الانتظار النسيان*** أو ***خطوة ولا*** فكرةٌ عن الجماعة أو المجتمع تتصل بما كان قد أجمله بلانشو فى نص أحدث نسبيًا كَتَبه عـن باتـاى **Bataille** ومارجريت دورا Marguerite Duras، تحت عنوان ***الجماعة غير المعترف بهـا*** *The Unavowable Community* (١٩٨٣)[٣٢]. وتختلف فكـرة "الجماعـة"- التـى نبحثها هنا- عن الأفهام التى ترى عادةً أن الجماعة أو المجتمع عبارة- مثلا- عن كيان له جدارة واستحقاق، أو يدل- مثلاً- على **انصهار الأفراد** فى مجموعة مـا. فما **الجماعة community** سوى "صورة أخرى من صور المجتمع لا يجرؤ المرء على أن يسميها "جماعة" community" (ص ٣). وتُشَكِّل هـذه الجماعـة التـى تجزم- على نحو فيه مفارقة- باستحالة الجماعة، صورةً من "التجربة الحـد"[٣٣]؛ يُسَائِل أيُّ موجود "فيها" نفسه من خلال علاقته بأغياره:

> إذا كان الوجود الإنسانى العينى وجودًا يضع نفسَه على نحو جذرى ومتواصل موضع السؤال، فإنه لا يقدر بخـصوص نفسه على حدة أن يحوز إمكانًا يمضى دائمًا أبعد من نفسه، لذا يظل السؤال دائمًا سؤالاً ناقصًا (فلا يقوم نقد الذات بـشكل واضـح إلا على استبعاد النقد الذى يوجـهه الآخـر لهـا) (ص ٨)[٣٤].

ألا وإنه الموت هو الذى يضع الوجود الإنسانى العينى موضع السؤال على النحـو الأتم الأكمل، كما أوضح هيدجر فى كتابه ***الوجود والزمان***. غير أن هذه "التجربـة الحد" هى عند بلانشو موت شخص آخر، صديق مثلاً؛ إذ إن موت الشخص نفـسه

ليس شيئًا، ليس تجربة تخصه، فالشخصُ نفسُه لم يعد موجودًا حتى يعانيه أو يُجرِّبه. إن العلاقة التى تُبقى على الغير اللامتماثل والتى تُسلِّمُ بإمكان اختفاء الآخر حتمًا، يمكنها أن تقوم بتحويل الذات إلى أبعد من التصورات الإنسانية عن الشخص الفرد. يكتب بلانشو:

> فى الحياة نفسها، لا بد أن نصادف واقعَ غياب شخص ما، آخر، عنا. وعبر هذا الغياب- فحضوره دائمًا تحت تهديد سابق بالاختفاء غريب- تلوذ الصداقة باللعب والفقدان فى كل لحظة، علاقة دون علاقة... وإنما لكذلك، تلك هى الصداقة التى تكشف عن المجهول الذى هو نحن أنفسنا؛ ألا وإن الصداقة لَهِى لقاؤنا بعزلتنا التى لا نجربها بمفردنا على وجه الدقة... (ص ٢٥).

أما عن دريدا فقد أثار موت صديقه بول دى مان Paul de Man هذا النوع من الأفكار المؤلمة وجعلها فى بؤرة اهتمامه؛ الأمر الذى أفضى به إلى أقوال- لو عبَّرنا عنها بتعابير التحليل النفسي- لا تتميز فى مجملها عن أقوال باتاى وبلانشو: "يُلْهِم إمكانُ موت الآخر- ويُشَكِّلُ- أيةَ علاقة بالآخر وتناهى الذاكرة". فضلاً عن أن هذا الإمكان نفسه- سواء تمَّ الاعتراف بوجوده أم لا- هو الذى يُكَوِّنُ أثرَ الغيرية داخل الهوية، وهو الذى يُمَكِّننا من قول "أنا" أو "نحن" ("me" أو "us" اللذان نتحدث عنهما ونتولد منهما، ويُحددانِنا على نحوٍ ما تُكَوِّنهما تجربةُ الآخر وحدها")[٣٥].

ومن العسير- ولعله من غير المستحب أصلاً- ترجمة هذه الأقوال المتعلقة بالحداد الأصلى essential mourning إلى أيةِ صورةٍ من صور البرامج الاجتماعية أو السياسية، غير أنه يمكن تخفيفها إلى محض أفكار عن الشخص الفرد المستقل. لذا، من الواضح أن هذه الجماعة "المستحيلة" عبارة عن مفهوم عن

الأنواع أو الأصناف متعال. ومن ثمَّ **توجد** بوصفها شرطًا للأفكار المتعارف عليها عن تجمعات الناس، والأفراد، والشعوب.. إلخ، يتم تجاهله. ومن ناحية أخرى، ينطوى قول بلانشو على إلزام آمر؛ فقوله يدعو إلى إنجاز انتظار سيُثْبِتُ أو يغدو إخاءً أو تعبيرًا عن الرابطة فى العزلة الجوهرية حيث نكون مسئولين فعليا- فى علاقة القُرْب من خلال البُعْد- عن تجديد المطالب الأخلاقية فى العلاقة تجديدًا متواترًا. وعلى هذا النحو أيضًا، يقول كتاب ***خطوة ولا*** *Pas* إن كلمةَ **تعالَىْ** **viens**- من حيث هى ضمنًا كلمة منقسمة على نفسها وتستشهد بنفسها على نفسها- كلمةُ نداءٍ تنبع من إمكان موت الآخر وتصدر. أما فتنتُها فتجذب القارئ إلى حقل من التعيين بلا هوية، يتم فيه التضحية بأىّ وجود إيجابى وضعى.

فى مقالة عن سرد **récit** مارجريت دورا، يقدم بلانشو فرقًا واضحا بين الجماعة التقليدية بوصفها تلك الاجتماعية المتحققة **فى الواقع** أو التى نجد أنفسنا من خلالها، وما يدعوه بلانشو الجماعة **المنتخبة المصطفاة** **elective community** (*الجماعة*، ص ٤٦). تلك هى الجماعة التى يختارها المرء أو يُدْرِجها فيما يُسَمّيه "الحياة الخاصة"، بوصفها التعبير الملائم. وهنا، يبدو أن ثمة صورة ممكنة من التعددية التغايرية العملية تأخذ هيئة جماعة المحبين، أو الأصدقاء أو الفنانين، إلى علاقة تبادلية وإنْ تكن غير تماثلية مع خارجها. فهى جماعة تضع باستمرار تماسكها ووجودها محل رهان ومخاطرة (مثلاً، معرفة ما إذا كانت هويتها مؤسسةً على استبعاد الآخر الذى لا يعترف بها). ولا بد أن هذه التعددية التغايرية تتضمن تحويل المجتمع والمفاهيم المحددة له؛ لأنها تفتح فضاء داخل فضاء؛ كما أنها تحدث على شاكلة ما يحدث العمل الأدبى (التخلى عن إبداع **عمل**، والإشارة فقط إلى الفضاء الذى يتردد صداه فيه، من أجل الجميع ومن أجل كل شخص، ومن ثمَّ من أجل لا أحد، منتهيًا دومًا إلى كلمات عاطلة عن معناها **désœuvrement**) (**الجماعة**، ص ٤٦).

ومن اليسير إدراك أن فكرة الجماعة التعددية المتغايرة يمكن تسخيرها لأغراض بعض الظواهر الاجتماعية التاريخية. فالنزعة العرقية **Racism** مثلاً هي إحدى تجليات مبدأ الهوية والتطابق؛ ألا وإنها التجلي الشرس في إطلاقيته. ويبدو أن إمكان الفكر التعددي التغايري لا يزال فكرًا تخطيطيًا مجردًا أكثر مما ينبغي. إن فكر بلانشو ودريدا- الذي يدين دينًا كبيرًا لتجارب باتاي مع الشيوعية **communism**- محدود على الأغلب بمناقشة ظاهرة واحدة؛ أعني النزعة الفاشية وأسئلة الهوية اليهودية. ومما يبعث على البلبلة، ألا تزيد فكرة الجماعة التعددية التغايرية عن كونها قلبًا للنزعة الفاشية. وعلى سبيل المثال، عَرَّف جان لوك نانسي **Jean-Luc Nancy** مؤخرًا الفاشية تعريفًا شارحًا من خلال ما أسماه "مذهب الحلول أو المحايثة" **immanentism**، ألا وهو: "ظرف تهدف فيه الجماعة البشرية أساسًا إلى إنتاج هويتها الخاصة بوصفها شغلها الشاغل، والأكثر من هذا إنتاج هذه الهوية بوصفها هذه الجماعة تحديدًا"(٣٦). ومما هو جدير بالذكر أيضًا أن تصورات الجماعة التعددية التغايرية، بينما تُعارضُ الفكرَ الفاشيَّ، تصون تشاكلها القوى مع الصيغة الشيوعية والجمالية، وإنْ كانت تعيد تعريف الجمالي تعريفًا جذريًا في هذا السياق الجديد.

ومن ناحية ثانية، فبالرجوع إلى قضية الاختلاف الجنسي، نجد أن كلاً من دريدا وبلانشو يؤكدان وجود علاقة جوهرية بين التعددية التغايرية **heteronomy** الممكنة ونزعة نسوية **feminism** بعينها. وباعتبار **الموجود الإنساني المتعين** **Dasein** كما أبانه هيدجر، لا يتمثل لُبُّ وجوده العيني **existence** فيه هو نفسه بل في علاقته بالوجود **being** التي تنزع عنه مركزيته وتشكله على حد سواء. إن المتحاورين في **سرديات** بلانشو وكذلك المتحاورين الذين يتكلمون عن بلانشو في كتاب دريدا ***خطوة ولا***، يجدون أنفسهم مزاحين- بالطريقة نفسها- عن أيِّ يقين مزعوم قد يفترضون على أساسه وجودَهم أو هويتَهم الشخصية أو الفردية التي

تقول "أنا" [أو حتى "نحن"]. فالسياق الجارى فى **سرديات** بلانشو هو ذلك السياق الذى يجد فيه الساردُ أو الصوتُ الذكورىُّ نفسه فى علاقة تُزيح الهويةَ والسلطةَ المرجعيةَ. وتحدث هذه الإزاحة أو الخلخلة **dislocation** عبر لقاء الصوت الذكورى- فى علاقة محايدة- بطرف أنثوى أو مؤنث لا يماثله ("القانون" **la loi**، "الكلام" **la parole**، "الفكر" **la pensée**، "الصوت" **la voix**)(*). ويرتاب المرء فى أن العلاقة الغريبة بين الفكر و**الشعر** **Dichtung** عند هيدجر هى ما يتم الانشغال به وتحويله دومًا فى هذه اللقاءات.

فى مقال "**قانون النوع**" **The Law of Genre** (١٩٧٩)، يتكلم دريدا عن العلاقة بين صوت سردى- يوصف بسمات محايدة وسمات ذكورية ملتبسة، تُحاصره حركةُ السرد (***جنون النور*** *La folie du jour*) التى تسرد حدثًا يستحيل سرده- ومبدأ أنثوى أو مؤنث؛ ألا وهو القانون (**La loi**). وثمة رموز سلطوية متنوعة يخضع لها السارد تطالبه بتشكيل نفسه بوصفه "**أنا**" تملك القدرة على إعطاء تفسير ما حدث له، غير أن هذا المطلب مستحيل ما دامت إزاحة الذات وحركة **السرد** غير المتعدِّية تتضمنه وتلغيه على السواء. وفى العلاقة دون علاقة، يتلازم القانونُ- بمطالبه التى أوجدها اسمُها(**)- والصوتُ السردىُّ فلا ينفصلان، وإنْ تمايزا على مستوى القُرْب من خلال البُعْد. لأن القانون ممكن من خلال مضاعفة قول **نعم** **yes** **للسرد** **récit**؛ ألا وهو قول يحتاج إلى قانون يُثْبِتُ به نفسَه من حيث هو الإسراف أو الإزاحة والخلخلة، بينما يتجاوز متطلبات الهوية اللائقة جميعها.

(*) وكما هو واضح، فهذه الكلمات الأربع تأخذ صورة التأنيث فى اللغة الفرنسية؛ فتدخل- من هذه الناحية- ضمن الطرف الأنثوى المشار إليه- المترجم.

(**) الضمير المؤنث فى كلمة "اسمها" عائد على كلمة القانون التى تأخذ علامة تأنيث فى اللغة الفرنسية- المترجم.

ولا يكتفي بانتهاك القانون؛ بل يجرى تحويله فيصير غير قانوني أثناء الحركة عينها التي تنتهكه. ولعله مما يناسب المقام، هنا، تفكير هيدجر العميق في "الحد". فالحركة عينها التي يُثبتُ خلالها أيُّ حد صارم (يخص النوع أو الهوية) هي أيضا الحركة التي يبلغ من خلالها القانونُ والصوتُ السرديُّ درجةً غريبةً من اللاختلاف وعدم التمايز، ذلكم هو "التقارب والملاصقة دون اتصال **بالمهبل** hymen" (**قانون النوع**، ص ٢٢٦). وفي هذا الإبهام المتعلق بالاختلاف الجنسي، يؤكد دريدا صوتًا تعدديًا يمكن قراءته على أنه وَسْمٌ جنسي جديد لتصور بلانشو عن **الكلام التعددى la parole plurielle** ("him، her، I، we، النوع المحايد...") (**قانون النوع**، ص ٢٢٦).

في كتاب رينو فيرتانن Reino Virtanen ***أحاديث عن الحوار*** *Conversations on Dialogue*(٣٧)، توجد مناقشة مبهمة ولافتة عن الغياب النسبي للمرأة في بعض نماذج صيغة الحوار؛ إذ يلحظ أحد المتحدثين في نص فيرتان أن حضور المرأة الذي يقدم "التوترات" (ص ٤١) سيمزق النظامَ الصارمَ الضروريَّ للحوار: "حضور المرأة سوف يغير الحوار إلى دراما حتمًا" (ص ٤١). وفضلاً عن هذا التنبيه إلى أن الحوار هو دائمًا حلبة قوة، يقول متحدِّث فيرتان شارحًا إن الحوار الذي يشتمل على وجود المرأة لا يهتم عادةً "لا بالميتافيزيقا لا ولا بالإبستيمولوجيا، وإنما بالحب والزواج" (ص ٤٢). ومن الواضح أن كتابيْ ***الانتظار النسيان*** و***خطوة ولا*** يحاولان تقديم الاختلاف الجنسي بوصفه اختلافًا محققًا ومتحولاً- في آنٍ معًا- عبر نظام تبادل كلامي متوتر. ومن ثمَّ، يمكن قراءة عبارة فيرتان بطريقة أخرى أيضًا: العناصر المؤنثة (كالكلام **la parole** والفكر **la pensée**) في الحوار تعطي **السرد récit** شكل **مهبل hymen** يوجد بين الفلسفة والمسرح، يُحيِّدهما معًا لصالح كلمة النداء **تعالىْ viens** التي تستثيرهما. فالقضية في كتاب ***خطوة ولا*** قضية "لحظة أو حركة **movimentum** أنثوية":

> تدل على... الاختلاف الجنسي قبل أية تحديدات أخرى، وأية تمييزات أخرى. وبما أن هذا الاختلاف الجنسي(*) لا يُحَدَّدْ أو يُسَمَّى إلا على أساس كلمة النداء تعالَىْ viens التى تُبْــرزه وترجع عنه فى آنٍ معًا، فإن حركة البُعْد فى كلمة *تعالى* تَهْــدِى خطوةَ الاختلاف الجنسي ونفيها (*خطوة ولا* ، ص ٨١).

ويقدم دريدا- بشكل تمهيدى- فى مقاله "**فنون الــرقص** Choreographies" (١٩٨٢)- فكرة جماعة يمكن تصورها طبقًا لــ"خطوة الاختلاف الجنسى ونفيهــا" pas de différence sexuelle التعددية هذه. وستتألف هذه الجماعة من "عدد مــبهم وطوباوى من الأصوات المتمازجة، تتغير سماتها الجنسية غير الواضــحة تغيــرًا سريعًا، فيستولى تراقصيًا على جسد كل "شخص فرد" ويقسِّمه ويــضاعفه، ســواء كان مصنفًا بموجب معايير الاستعمال إلى "رجل" أم إلى "امرأة" (ص ٧٦).

(٣)

لقد استبق بلانشو الكثير من مضمون كتاب ***خطوة ولا*** *Pas* على مــستويات عديدة. غير أن دريدا يتميز تميزًا واضحًا بفكرة تكتسب مكانـــة متزايـــدة وتـــشكل ملمحًا فى عمله لا ينال حقه من الفهم والاســتيعاب؛ ألا وهـــى فكـــرة: "التوقيـــع" **Signature**. إذ بينما يشير التوقيع عادةً إلى دمغة تدل علـــى الـــسلطة المرجعيـــة والملكية نجده فى كتاب ***خطوة ولا*** *Pas* يشكل جانبًا من إعادة تشكيل هذه الأفكـــار على نحو يرتاب فيها. يقول كتاب **خطوة ولا** *Pas* إن موضوعه النهائى- وهو يُسلِّمُ

(*) فى الفرنسية تأخذ عبارة "الاختلاف الجنسى" هيئة التأنيث فهى *la* différence sexuelle، والمقصود بكلمة النداء "تعالى" منادى مؤنثا، وهيئة التأنيث التى لا تظهر فى الترجمة العربية مهمة فى السياق الحـــالى فلـــزم التنبيـــه- المترجم.

نفسه إلى الافتتان بنصوص بلانشو- ليس شرحَ القانون الذى يحكم حركة **سرديات** بلانشو بل الاقتراب المتأنى من "حدث توقيعه" (***خطوة ولا***، ص ٤٣). إن "التوقيع" تعبير يدل على ما يُسمَّى قوة **العمل** وتفرده فيؤول به إلى أن يكون **حدثًا** فريدًا فى الوجود (فكر **الشعر** Dichtung فى تفرده). ألا وتلك مسألة يُزْعَمُ أن مَن يُسمّون "ما بعد البنيويين" يتجاهلونها: مسألة ما يجعل نصًا يختلف عن غيره، أقصد قدرته على "التفرد". ومن ثَمَّ، يشير التوقيع إلى أن النص **وحدة كلية** لها كُنْه فريد.

تنص مقدمة كتاب ***أنحاء*** *Parages*- وهو عمل جماعى "عن" بلانشو نُشر فى العام الذى أعيد فيه نشر كتاب ***خطوة ولا*** *Pas* عام ١٩٨٩- على إمكان قراءة **عمل** بلانشو بوصفه عملاً مدموغًا من داخله بـ"اسم لم يعد المرء يعرف إلام أو إلى مَن يرجع، إلى المؤلف أم إلى اللغة" (***خطوة ولا***، ص ١٧). ويشير عنوان نص دريدا نفسه- ***أنحاء*** *Parages*- إلى أثر التوقيع فى **عمل** بلانشو، وإلى تكرار كلمات تتكون من الحروف الآتية: "age ،rage ،ra ،para ،par ،pa" (***خطوة ولا***، ص ١٧).

وكما يخبرنا هذا المثال، لا يرتبط "التوقيع" بحروف اسم المؤلف (**نهايات الإنسان**، ص ٢٢٩) (برغم أن بعض مواضع كتاب ***خطوة ولا*** *Pas* تقوم بهذا الربط): "الاسم الذى نعرفه به يحجب- عن عينيه أو عيوننا- اسمًا آخر مختلفًا تمامًا يعمل عمله فى نصه بصمت" (***خطوة ولا***، ص ١١٣).

فما مصدر هذا التصور المبهم الخفى؟ يكمن هذا التصور- من نواحٍ عديدة- فى مقال "**جلسة مزدوجة**" **The Double Session** أثناء الكلام عن مسألة تَتَواتَرْ فى التأملات التى موضوعها الشعر: هل الدال هو الذى يُملى على النص مساره أم المدلول؟ هل تحدد الضوابط أو القيود الإيقاعية والشكلية "ما يقال"؟

> يقال عادة إن مالارمه قد أنشأ ممارسته الأدبية بكاملـــها بمعزل عن ضرورات الشعر والقافية بلا أىّ تجديد حقيقـــى فى هذا المجال. وهذا معناه أنه قد حَوَّل هذين المفهومين وعَسَّهمـــا فى الوقت نفسه، فجعلهما صدى الحركة بين الدوال، دون أن تمليهما أو تقررهما سلفًا قـــصدية الموضـــوع (*التـــشتيت*، ص ٢٧٧).

وتلك ليست حجة دريدا. إذ يبدو للوهلة الأولى أن ابتعاد المظاهر اللغوية عن أفكار التواصل أو التمثيل الأداتية لا بد أن يفضى إلى الجزم بـــ"استقلال الدال". وأحـــق أن مفكرين من أمثال جون كابوتو John Caputo قدموا هذه الحجـــة حرفيـــا[٣٨]. غير أنه من الضرورى الاعتراف بوجود علاقة وثيقة بين التـــصور الـــسميوطيقى عن "الدال" والتصور الديكارتى عن التمثيل؛ ألا وإنها العلاقة التى يناقشها كتـــابى هذا من أوله إلى آخره. وعلى سبيل المثال، تنطوى الأقوال الجازمة بـــ"اســـتقلال الدال" على انقسام ثنائى إلى المادى والمثالى، وعلى المحاجاة بـــأن الأول منهمـــا (الذى يأخذ هيئة وحدات صوتية أو كتابية) يُحدد ثانيهما. غير أن تأكيد "حرية لعب الدال" يظل صورة من صور النزعة الوضعية positivism، ما دمنا لا نضع مادية "الدال" نفسه وفعاليته العلِّية، ومباينته المزعومة للمدلول، موضع النقاش أو التفكير. ويؤكد كتاب ***خطوة ولا*** *Pas* أن هذا الفرق بين الدال والمدلول "فرق مهمل" (***خطوة ولا***، ص ٥٢)؛ نظرًا لأن "الوحدات الكتابية" التى يتألف منها التوقيع وحدات **سابقة على ما هو لغوى** prelinguistic تقع على حافة اللغة و"**الخطوة**" pas الملتفة أبعـــد منها، كلمة نداء الآخر: **تعالَىْ** viens.

إنها مرةً أخرى قضية "عدم التمييز الغريب" strange non-difference بين الدال والمدلول. ومع أن مقال "**جلسة مزدوجة**" لا يشتبك صراحةً مع بلانشو، **يلحظ** المرء أن لعبة عدم التمييز هذه و**المهبل** hymen تُشْبِه العلاقةَ بين السرد وحدثـــه.

والأكثر من هذا، يمكن صياغة مثالية "الإيقاع" **rhythm** أو "القافية" **rhyme**- التى شرحها دريدا بالتفصيل- بوصفها إعادة اقتباس بين العلامات وحجبها على السواء:

> إن القافية- وهى القانون الشامل فى الآثار النصية- تطوى كلاً من الهوية والاختلاف. فالمادة الخام اللازمة لهذه العملية لم تعد سوى رجع الصوت فى نهاية كلمة ما: كل "المواد" (الصوتية والخطية) وكل "الصور" يمكن وصْل بعضها ببعض عند أىِّ مدى وتحت أية قاعدة كى تنتج نسخًا جديدة من "كلام لا يتكلم" (*التشتيت*، ص ٢٧٧).

لقد اعتاد منظِّرو الشعر على وجود تفاعل بين المظاهر الشكلية والدلالية فى نص ما، يوحى فيه التناظرُ الشكليُّ بين تعبيرين- مثلاً- برنين تيماتى، ويفرض هذا الرنين- بالتالى- قيودًا شكلية على النص أثناء مسيرته. وما يهمنا هنا العنصر المقوِّم فى هذه العلاقة نفسها: "الحيز" المبهم الذى لا يمكن أن يقال معه إن كلاً من "الدال" و"المدلول" هما القوة الحافزة المحركة، استنادًا إلى عدم التمييز المستغرب التفاعل- مثلا- فى نص مالارمه **محاكاة** *Mimique*: "فى الحالة الأخيرة، لا يوجد اختلاف أو تمييز بين المدلول والدال" (*فى علم أنساق الكتابة*، ص ٢٣). ذلكم هو **المهبل hymen** بين الصدفة والضرورة.

وعلى نحو مفيد، لفت هيرمان رابابورت **Herman Rapaport** الانتباه إلى خاصّة أسلوبية فى مقالات بلانشو لا يمكن عزلها عن حركة الفكر التى تحققها؛ ألا وهى **البارانومازيا paranomasia** بمعنى تكرار العلامات أو الحروف المتماثلة فى كلمات مختلفة[٣٩]. ويستشهد رابابورت بعبارات من قبيل العبارة الآتية: "**et qu'a la vue qui s'ouvre s'ouvre**"؛ مع أن تواتر كلمات مثل **الانتظار l'attente** و**الفكر pensée** فى كتاب *الانتظار النسيان* يشترع- بالقدر نفسه- حركة الفكر فى **البارانومازيا** التى تحقق زمانية **السرد** فى انحرافها. ويقترح علينا انتباهَ

رابابورت إلى هذه الخاصَّة الأسلوبية عند بلانشو قراءةَ عمل دريدا عن التوقيع بوصفه امتدادًا لممارسة بلانشو نفسها. إذ من الممكن افتراض أن فكرة التوقيع هذه قد تولدت أثناء تأملات دريدا فى كتابات بلانشو حتى وإنْ غابت هذه الفكرة عن أعمال بلانشو نفسها.

لعله من الممكن– فى المقام الأول– ربط "التوقيع" بتواتر انفصال وجود العمل عن فكرة الذات فاعلة الإبداع. وطبقًا لبلانشو، ما الكتابة فى **سرد ما** سوى عملية منحرفة زمانيًا الانحراف الذى يجعل من كلمات كـ"الإبداع" و"التمثيل" كلمات واهية لا طائل من ورائها. وتتجنب هاته الكتابة أيضًا التساؤل عن **نقطة** البداية فى العمل أو أصله التكوينى البسيط الذى عنه نبع. ومن ثمَّ، لا يمكن سوى الحديث عن انبثاق **السرد بوصفه** حدثًا والحدث **فى السرد** والحدث بوصفه مشروع **السرد**، دون خلط بينهما. وينفتح الفضاء الأدبى أثناء هذا التفاعل غير الخطى. وتضفى فكرة دريدا عن التوقيع بعضَ الخصوصية على هذا الوصف العام تماشيًا مع فكرة "القافية" عند مالارمه. وبينما يُعَبِّرُ مقال بلانشو الذى يعالج السرد عن المستوى العام نسبيًا فى القصة، مثل قصة **أهاب وموبى ديك وعوليس والسيرينات**، يعالج دريدا وحدات كتابية وصوتية– شديدة الوضوح وإنْ كانت أقل ظهورًا– يُهيئ رنينها المتنامى حركيةَ النص إنْ جاز التعبير. إن مقال "**جلسة مزدوجة**"– الذى يدرس بالتفصيل ظهور ما يُسَمَّى آثار **effects** التوقيع عند مالارمه– يشير إلى "آثار" **traces** كتابية أو صوتية، "آثار خلَّفها الصدى، ألا وهى بصمات يتركها دال صوتى على دال آخر، وذلكم هو إنتاج المعنى عبر ترجيع الأصداء خلال جدار مزدوج. **اثنان** بلا **واحد**" (*التشتيت*، ص ٢٧٤). لذا، يوجد **التوقيع** فى النص بوصفه آثار حركة ظهوره، بوصفه مؤشرًا على واقعية **أو** مصادفة لا يمكن اختزالها فى وجود العمل، حيث تنتثر بقايا التوقيع وتنتشر فى

النص المكتمل. (ومن منظور اللحظة الحالية، يُقرأ حدث التوقيع بوصفه حالة أخرى من الآثار الكبيرة الناجمة عن فرط الحساسية للظروف الأولية)(٤٠). يقول دريدا: "ستُنتِجُ الكتابة هذا "الاسمَ" توقيعًا لا يمكن معرفته قبل أن تنتجه الكتابة (حتى وإنْ كان علامة على تاريخ ذات ما)" (نهايات الإنسان، ص ٢٢٩).

ولاستكمال هذا الفصل، فلنتخيل متشككًا مرتابًا يثير بعض التساؤلات الأخيرة. كيف تختلف طريقة كتابة دريدا فى كتابه ***خطوة ولا*** *Pas*- وكما سنرى أيضًا طريقته فى مقاله الذى يتناول الشاعرَ فرانسيس بونج- عن كونه مجرد إعادة صياغة مرتابة أو "لعوبة" تُدِيرُ شعريةَ كل كاتب حول ممارسته الخاصة فتثير- من ثمَّ- سلسلةً من التساؤلات المدوّخة تُشْبِهُ المفارقات المعروفة فى الإحالة الذاتية؟ وعلى فرض أن مسار هذه النصوص يكمن أساسًا فى إثبات استحالة الإشارة إلى الآخر الذى يتعلق بها ويجعلها ممكنة فقد يتجه هذا المتشكك المرتاب إلى فضح زيف الاستنتاج؛ أعنى على وجه التحديد أن إثباتَ كيفية المعرفة (الانتظار) بوصفها انتظارًا يَنْسَى موضوعَه بقدر ما ينسى كيفيّته الوحيدة التى تلائمه (النسيان)- هذا الإثباتَ لا يزيد عن كونه برهانَ خُلْف(*) **reductio ad absurdam** على نقطة بداية المشروع! إن تصور هيدجر عن أن كُنْه اللغة "لا يمكن أن يظهر من خلال أىِّ شاهد آخر سوى شاهد اللغة التى تُعَيِّنْ هذا الكُنْـه"(٤١) يظهر أنه- ترتيبًا على ذلك- تصور متهافت فيما يرى هذا المرتاب المتشكك، وما فعلت نصوص بلانشو ودريدا سوى أن أوهمت بأداء هذه المغالطة المعروفة بأنها مصادرة على المطلوب(**) **petitio principii** .

(*) برهان الخلف هو البرهان المؤدى إلى المحال: طريقة لإثبات بطلان قول ما عن طريق إظهار أن الاستنتاجات التى يُفضى إليها محالة أو منافية للمعقول- المترجم.

(**) المصادرة على المطلوب: مغالطة منطقية تجعل المطلوب جزءا من مقدمات البرهان المراد به إنتاج هذا المطلوب- المترجم.

وبما أن نص *إسفنجة العلامة/علامات بونج* **Signsponge**- وهو ما سيتناوله الفصل التالي- هو أعقدُ نصوص دريدا المكتوبة من حيث كونه إنجازًا لانكفاء اللغة على كُنهها وجوهرها (ويظهر هذا التعقيد بسبب التجاهل التام تقريبًا، وهو أمر متعارف عليه)، فلكي نجيب على متشككنا الافتراضي، **نعيد** على نحو موجز الخطوات الأساسية في المناقشة التي أثرناها. وقد يتساءل المرء: على أيِّ أساس نصل إلى موقف يمكن معه تبرير نص غامض مثل هذا؟

لقد تحركت طريقة معالجتي لمسألة التعددية التغايرية في كتابي هذا على النحو الآتي:

١- الوجود/في/العالم لا يمكن اختزاله إلى أيِّ **موجود** أو فهمه على أنه **موجود** محدد. الوجود في العالم هو معنى الموجودات التي يزيل عنها الحجابَ وجودُ **الموجود الإنساني المتعين Dasien's own being**. وما دام لا يوجد شيء يمكن فصله عن الموجودات، فإن هذا "الوجود" هو حركة انكشاف تتجلى معها الظهورات في عالم ذي مغزى.

٢- اللغة مقوِّم جوهريٌّ أساسٌ في حركة انكشاف العالم هذه. وعليه، لا يمكن فهمها بالطريقة التقليدية التي مفادها أنها كيان أو موضوع في العالم؛ لأن شرط إمكان موضوعية اللغة لا يمكن أن يغدو- بشكل كامل على أقل تقدير- موضوعًا في أية لغة شارحة تمثيلية. هذه القوة المتعالية في اللغة لا يمكن معالجتها إلا بواسطة كيفية لغوية تحاول الإنصات إلى منابع اللغة أو أصلها، أو تسعى إلى ترجيع صداها، دون أن تجعل هذه المعالجة من اللغة موضوعًا. كما لا بد أن تصير اللغة قولاً لازمًا غير مُتَعَدٍّ في القول، وهذا المطلب ضروري مهما كانت جدة الإبداعات الأسلوبية.

٣- إذا سلم المرء مع ليفيناس وبلانشو بأن رؤية هيدجر الخاصة بانعطـاف اللغة على نفسها- كما هو حاصل فى الشعر Dichtung- لا تنجو مـن بقايا النزعة الظاهراتية (وأعنى تحديدا أن عنصر اللغة المتعـالى عنـد هيدجر لا يزال تحدده بدرجة كبيرة ظاهرةً ما فى العالم)، فلا بد من أن تصاغ الأليثيا والانكشاف أو زوال الحجاب عند هيدجر بطريقة جديـدة على أساس أنهما حركيةُ اللغة أو إزاحةُ اللغة فى اللغـة، ويُعَـدُّ هـذا الانعطافُ السياقيُّ نفسُه- ووحده- ماهيةَ (أو لا ماهية) اللغة من حيـث هى بناء فضاء غير ظاهراتى. وما يدعو إلى ضرورة مخالفة هيـدجر فى ذلك، ضرورةُ الاستجابة إلى تعالى الآخر بما هو شخص آخر.

٤- ولذا، فالحاصل هو ممارسة انتظار يسعى- وهو يتجنـب بالـضرورة اللغةَ الشارحةَ واللغةَ نفسها بمعناها المتعارف عليه- إلى "عَطْفِ أو لَىِّ لسان اللغة لتقول الشروط غير اللغوية فى اللغة"(٤٢). فتثْبِت نفسَها بمـا هى الآخر وبما هى خلخلة ذاتية. فضلاً عن أنها وهى تفعـل ذلـك، لا تدع نفسَها تُرَجِّعُ الصدى أو تأتى بحدث اللغة وحده، وإنما لا بد- علـى فرض التسليم بتعالى اللغة- أن تثْبت حركتَهـا وهـى تُخلخـل نفـسَها بنفسها، وأن تثْبت صيرورتَها الدائمةَ إلى الآخر، فتهبنا معنـى المكـان والزمان ("هنا" و"الآن") على قدر ما تهب تفـرُّدَ كلمـة النـداء تعـالَىْ viens.

هوامش الفصل الثالث

(1) Samuel Weber, "The Limits of Professionalism", *The Oxford Literary Review*, 5 (1982), pp. 59-70, 60.

(2) Derrida, *Positions*, trans. Alan Bass (Chicago Press, 1971).

(3) Jonathan Culler, *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism* (London: Routledge, 1983), p. 213.

(٤) انظر: Derrida, *Memoires: For Paul de Man* (New York, N. Y.: Columbia University Press, 1986). يهدف دى مان إلى إيضاح اللاترابط الذى يُكوِّنُ النصَّ من خلال وضع القراءة الحرفية والبلاغية جنبًا إلى جنب، والكشف عن أن العلاقة التبادلية بين التأويل غير المتوافقة لا تعترف بأىّ حل. لماذا؟ إنها غير قابلة للحل لأنه ما من نص يقدر بنفسه على تقديم معيار للاختلاف بين الحرفى والمجازى فيه. وأىُّ عنصر فى النص (موضوعه الذى تبنته القراءة، إنْ جاز التعبير) سيكون مُستَشكَلاً من خلال وضعيته اللغوية التى من المتوقع حلّ كُنْهِها غير المحدد. وعلى سبيل المثال، أىُّ موضوع فى القراءة يمكن أن يستخدم "القراءة" بطريقة غير مجازية. إن نهج دى مان- برغم أنه مختزل هنا اختزالاً كبيرًا- يختلف بشكل واضح تمامًا (من حيث اهتمامه المبدئى بالمعضلة الإبستيمولوجية) عن نهج دريدا المنشغل انشغالاً كبيرًا بـ"الآخر" الذى يهب اللغة ويتجاوزها فى آن معًا.

ومع ذلك، تتشابه مناقشة دى مان فى كثير من جوانبها مع فتجنشتين فى طوره الأخير، وتلك مسألة لم يتناولها أحد من قبل على حد علمى. يرى فتجنشتين- على النقيض من الطموح (الذى لا يزال قويًا هذه الأيام) إلى شَكْلَنة formalize الوظيفة الإبستيمية للغة بتقديرات حسابية يمكن التعويل عليها- أن مساق العلامات لا يتضمن فى حد ذاته قواعد استخدامه فى التفسير أو التأويل. إنه يتصرف مثل إشارة لافتة تفيد بأن كلمة West (= الغرب) سوف تعنى "West" لو أن الناس اختاروا لها أن تعنى هذا المعنى، كما لو أنها كانت تعنى شيئًا آخر. ومع ذلك، فنحن لدينا ميلٌ لا يُقاوَمْ نحو قراءة تأويلنا العلامات من خلال كُنْه غامض

أو قاعدة مضمرة فى العلامة نفسها، ألا وتلك هى خلاصة نسياننا لكنه تأويلنا التصادفى العارض غير الثابت إلى النهاية. انظر:

G. P. Baker and P. M. S. Hacker. *Wittgenstein: Meaning and Understanding: Essays on the Philosophical Investigations* (Oxford: Basil Blackwell. 1984). esp. pp. 57-59.

(٥) يتضمن كتاب دريدا *Memoires* على سبيل المثال- بوصفه مرحلة في المناقشة- إعادة توكيد الشعر *Dichtung* على النحو الآتى: "تلك هى قضية حقيقة أن اللغة ليست أداة يمكن للذات المتكلمة أن تتحكم فيها أو توجهها، وأن كنهها لا يظهر من خلال أىّ شاهد آخر سوى شاهد اللغة نفسها الذى يحدد ذاك الكنه ويقوله ويعطيه للتفكير ويتكلمه. فنحن لا نستطيع أن نقول إن اللغة توجد أو تفعل شيئًا ما، كلا ولا حتى أنها "تتصرف"؛ فكل هذه القيم (الوجود والفعل والتصرف) غير كافية هنا أو ملائمة لبناء لغة شارحة عن ذات اللغة. اللغة تتحدث عن نفسها بنفسها، وذلك أمر مختلف تمامًا عن الانعكاس المرآوى" (ص ص ٩٦-٧).

(6) I retain the French as a mark of the term's neologistic status.

(7) Interview with Richard Kearney. "Deconstruction and the Other", in *Dialogues with Contemporary Continental Thinkers* (Manchester: Manchester University Press. 1984). p. 112.

(8) Derrida. "Ousia and Grammé" in Margins of Philosophy. pp. 31-67.

وقد حاولت تحليل هيدجر ودريدا فيما يتعلق بالتزمن فى "Time after Time: Temporality, Temporalization", *The Oxford Literary Review*. 9 (1987), pp. 119-35.

(9) See Derrida. "The Ends of Man" (1968). in *Margins of Philosophy*. pp. 109-36. 134.

وقارن أيضًا إزاحة دريدا لحدث الاحتياز والتخصيص الهيدجرى فى:

Spurs: Nietzsche's Styles/Eperons. trans. Barbara Harlow (Chicago. Ill.: University of Chicago Press. 1979)

فـ"الحقيقة والانجلاء والإنارة لم تعد محسومة من خلال اختصاص الحقيقة بالوجود، وإنما ألقى بها فى هوتها السحيقة بلا قرار بوصفها اللاحقيقة والحجاب والإخفاء" (ص ١١٩).

(10) Schöfer. *Die Sprache Heidegger* (Pfullingen: Neske. 1962); see also Schöfer. "Heidegger's Language: Metalogical Forms of Thought and Grammatical Specialities", in *On Heidegger and Language*, ed. Joseph J. Kockelmans (Evanston. Ill.: Northwestern University Press. 1972). pp. 281-301.

(11) Ricoeur, *The Rule of Metaphor: Multi-disciplinary Studies in the Creation of Meaning in Language*, trans. Robert Czerny with Kathleen Mclaughlin and John Costello (Toronto: University of Toronto Press, 1977), pp. 309-13.

(١٢) هذه العبارة متواترة فى مقال رسالة عن النزعة الإنسانية .

Letter on Humanism (1949) in *Basic Writings*, ed. David Krell (New York, N.Y.: Harper & Row, 1977), pp. 193-242.

(١٣) انظر تحليل لاكو لابارت لهذه القضية العسيرة فى معالجة هيدجر لنصية لغة المفكر فى:

"L'Oblitération" (1973), in *Le sujet de la philosophe: Typographies I* (Paris: Editions Galilée, 1979), pp. 113-84, esp. 170-6.

(14) Derrida, "Deconstruction and the Other", in Kearney, *Dialogues*, p. 112.

(15) See Heidegger, *What is Called Thinking*, pp. 182-6; *On the Way to Language*, pp. 94-5.

(16) *The Post Card: From Socrates to Freud and Beyond*, trans. Alan Bass (Chicago, Ill.: University of Chicago Press, 1987), p. 48.

(17) Ibid.

(18) Living on: Borderlines, trans. James Hulbert, in Harold Bloom *et al.*, *Deconstruction and criticism* (London: Routledge 1979), pp. 75- 176; "Title (to be specified)", trans. Tom Conley, *Sub-Stance*, 31 (1978), pp. 5-22.

(19) See *L'entretien infini*, pp. 353-4; Libertson, *Proximity: Levinas, Blanchot, Bataille and Communication* (The Hague: Martinus Nijhoff, 1982), p. 271.

(20) Derrida, *Post Card*, pp. 259-409.

(21) Karl Popper, *The Logic of Scientific Discouvry* (London: Hutchinson, 1968).

(٢٢) ومرة أخرى، كما هو الحال مع فكرة ليفيناس المعقدة عن العلاقة الأخلاقية التـــى أنجزهـــا كتاب *الانتظار النسيان*، فإن فكرة "نعم" توجد أيضًا عند ليفيناس، غير أن بلانشو يوضـــحها أكثر من خلال مفاهيم النصية وتصوراتها. يقول ليفيناس فى عمله ***على طريقة أخرى سوى الوجود أو ما وراء الماهية***: "إن هذه الـــ"نعم" بلا قيد أو شرط ليست هى "نعم" العفويـــة أو التلقائية اللامتناهية. إنها اتجاه إلى النقد يسبق حالة القبول والرضى، ألا وإنها أقدم مـــن أىّ قبول أو رضى" (ص ١٢٢). (Cf. Le pas, p. 162). وانظر أيضًا عمل دريدا عن تصور نيتشه لـــ"العودة الأبدية" فى:

The Ear of the Other: Otobiography, Transference, Translation, ed. C. Léveque and C. V. McDonald, trans. Peggy Kamuf (New York N. Y.: Schocken, 1975).

(23) Heidegger. "Remembrance of the Poet" (1943), trans. Douglas Scot. in *Existence and Being* (London: Vision, 1949), pp. 253-10, 255.

(24) Derrida and Pierre-Jean Lbarriére, *Altérités* (Paris: Editions Osiris, 1986), p. 26.

(25) Ibid., p. 82.

(2) See Derrida, *Psyche* (Paris: Editions Galilée, 1987), pp. 645-9.

(٢٧) يرى روجر لابورت Roger Laporte أن كلمة pas تنطوى على أربع معانٍ على الأقل؛ فهى أولاً تُفْهَمْ بمعنى "خطوة"، وتفيد معنى النفى "لا" أو "ليس بعد"، كما تعنى pas أنها مقطع من كلمة passive (ومن كلمتى passion وpatience)، ومن كلمة past. تلك هى المعانى الأربع التى تتصادى مع بعضها أثناء الكتابة. انظر:

Blanchot: *L'ancien, l'effroyablement ancient* (Paris: Fata Morgana, 1987), p. 44.

(٢٨) يقارن دريدا علاقة القارئ المفتتن ببلانشو بالعلاقة دون علاقة التى عليها المُتحدِّث بـــالآخر الغريب أو المُحاور فى سردية بلانشو:

Celui qui ne m'accompanait pas (PARIS: Gallimard, 1953, 1953).

(29) Donald G. Marshall, "History, Theory and Influence: Yale Critics as Readers of Maurice Blanchot", in *The Yale Critics: Deconstruction in America*, ed. Jonathan Arc, Wlad Godzich and Wallace Martin (Minneapolis: University of Minnesota Press), pp. 90-155, 134.

(30) Derrida, "Geschlecht: sexual difference, ontological difference", *Research in Phenomenology*, 13 (1983), pp. 65-83.

(31) Derrida, "Choreographies", *Diacritics*, 12 (1982), pp. 66-76, 75.

(32) Blanchot, *The Unavowable Community*, trans. Pierre Joris (Barrytown, N.Y.: Station Hill Press, 1988).

(33) See the section of *L'entretien infini* entitled "L'expérience-limite", pp. 117-418.

(٣٤) وغنى عن البيان أن بلانشو هنا لا يربط "حوار" الكاتب فى الكتابة بحوار الذات مع الآخر، أو يتأمل فى العلاقة المعقدة بينهما على نحو ما فعل فى:

La parole plurielle (*L'entretien infini*, pp. 1-116)

(35) Derrida, *Memoires*, p. 33.

(36) Nancy, quoted from Philippe Lacoue-Labarthe, *Heidegger: Art and Politics*, trans. Chris Turner (Oxford: Basil Blackwell, 1990), p. 68.

(37) Virtanen, Conversations on Dialogue (Lincoln, Nebr.: University of Nebraska Press, 1977).

(38) John Caputo, "The Economy of Signs in Husserl and Derrida: from Uselessness to Full Employment", in *Deconstruction and Philosophy: The Texts of Jacques Derrida*, ed. John Sallis (Chicago, Ill.: University of Chicago Press, 1987), pp. 99-113.

(39) Rapaport, *Heidegger and Derrida* (Lincoln, Nebr.: University of Nebraska Press, 1989), pp. 104-74.

(40) See Margaret Boden's speculations on the relation of "creativity" to the large-scale effects of small-scale events in *The Creative Mind: Myths and Mechanisms* (London: Wiedefeld and Nicolson, 1990), pp. 217-39.

(41) *Memoires*, p. 96.

(42) Derrida, "Me-Psychoanalysis: An Introduction to the translation of "The Shell and the Kernel" by Nicolas Abraham", trans. Richard Klein, *Diacritics*, 9 (1979), pp. 4-12, 10.

الفصل الرابع

حدث التوقيع: "علم" الشأن الفريد؟

لعل أحدَ مراجع دريدا الرئيسة فيما يتعلق بتصوره عن **الأدب** فلسفةُ العلــم. والحق أنه توجد ثلاثة طرق (على الأقل) يمكن القول معها بأن الأدبى يجسد حــدًا لأشكال التمثيل العلمى **scientific representation** . فحوى الطريق الأول منهـا- كما رأينا من قبل- أن **الأدب** عند دريدا يُعَــيِّنُ الحركــةَ شــبه المتعاليــة **quasi-transcendental** التى لا بد أن يَمُرَّ بها الفكرُ فى تصوره المنطقى أو الموضوعى أو الحسابى. والأكثر من هذا أنه إذ يَحْرِفُ بنيةَ التماهى نفسها (تلك البنيــة التــى بمقتضاها تَعُدُّ ب هى ب) أو بنيةَ التطابق، يؤثر بالضرورة فــى كــل مــا يتعلــق بالمنطق والموضوعية والحساب، فيُضَيِّقُ مجالَها الممكنَ. ولعــل اهتمــام دريــدا بالتحليل النفسى الفرويدى- على سبيل المثال- يرجــع- تحديــدًا- إلــى تورطــه الواضح نسبيًا فى قضايا التمثيل؛ الأمر الذى جعله- شئنا أم أبينا- "علمًــا" بحــدود كل ما هو علمى. أما ثانى هذه الطرق الثلاثة فيتعلق بــأن العنايــة الحديثــة فــى النظرية العلمية بالأمور المركبة المعقدة تضمنت انشغالاً بظواهر لا يُتوقع الوصول إلى شرح لها أو تفسير فى المدى القريب؛ ألا وإنها ظواهر قد بلغت مــن التعقيــد حالاً لا بد معه أن يكون النموذج الإيضاحى الوافى بها على الحال نفسه من التعقيد الذى بلغته هاته الظواهر! وقد بات الشرح أو التفسير الإيضاحى المتــأثر بنمــوذج المعادلات أو الحساب الرمزى أمرًا غير مرغوب أو فى حكم المحظور. وتــصوغ هذه المناقشة سياقًا موحيًا لاهتمام دريدا بأعمال جــيمس جــويس **James Joyce**، وبصفة خاصة عمله ***صحوة فينيجان*** ***Finnegan's Wake*** (١٩٣٩)[(١)]. فقد كان هَمُّ جويس الاعتناءَ بأكبر تزامن ممكن (أو تأثير تبادلى متزامن) بين كل شــذرة مــن شذرات نصه، مستخدمًا لغات عديدة فى آنٍ معًا بخطة هَيَّأتْ فضاءً أدبيًا لكل مــن التصاعد الدلالى الخطى فى حده الأدنى وصدى الدلالة فى حده الأقصى. وتُعَدُّ هذه

الآليةُ النصيةُ أعقدَ من أيّ حاسب إلكترونى يمكن تصوره؛ وبخاصة أن هذا التعقيد الهائل فى بعض الحسابات يثير قضايا شبيهة بما تثيره حدودُ النموذج التفسيرى الإيضاحى. وعلى أية حال، تشكل درجة التعقيد التى عليها ***صحوة فينجان*** مثلاً أقصى على أمرٍ يتحرّى الأدبىَّ بوجه عام. وثالث هذه الطرق يتمثل فى عمل دريدا منذ منتصف السبعينيات حين بدأ يثير- بشكل متواتر- إمكانَ قيام علم إفراد الشأن الفريد(٢). فهل يرتبط الأدبىُّ بقضية التفرد التى تتمنّع على الخضوع لقوانين عامة؟

لا ريب أن الفلسفة والعلم سيُواجَهان بمراجعة جوهرية نظرًا لأن تعدد الأساليب الخاصة المتميزة واللهجات واللغة لا يُقدِّمُ نفسَه بوصفه تعددًا يمكن السيطرة عليه، وإنما بوصفه تعددًا لا يمكن اختزاله أو التقليل من شأنه. ولذا، فلا عجب من أن تحتل الترجمة مكانة لافتة- عند الزعم بإمكان علم يتناول الأمرَ التصادفىَّ العارضَ **contingent** والشأنَ الفريدَ **singular**- إما بوصفها ترجمة **بين** اللغات، أو بوصفها- على نحو ما هو حاصل فى العديد من مواضع مقال **عادة مميزة Schibboleth** وكتاب ***إسفنجة العلامة/علامات بونج*** **Signsponge**- ترجمةً من نظام (خاص متميز) إلى نظام آخر (نظام التصورات والمبادئ العامة، إلخ).

وترتبط هذه المسائل الثلاث- المتعلقة بحدود العلم- بما يراه دريدا استراتيجية مهيمنة تؤسس معظم الفكر الغربى. ففى مقاله "**صماخ Tympan**" الذى يمثل مدخلاً إلى كتابه ***هوامش الفلسفة*** *Margins of Philosophy*، يكشف دريدا عن ذلك على النحو الآتى: يفترض التفكيرُ تراتبيةً بقدر ما "تخضع العلوم الدقيقة والأنطولوجيات النطاقية **regional** للأنطولوجيا العامة **general**، ومن ثمَّ للأنطولوجيا الأساسية **fundamental**" (***هوامش الفلسفة***، ص **xix**). ويُعَدُّ ذلك إحالةً- من بين إحالات أخرى- إلى هيدجر، الذى غدا سؤال الوجود عنده المجالَ الرئيسَ الوحيدَ، وأصلَ المجالات الأخرى. وقد يبدو الانشغال فى ذاته باستراتيجية الفكر هذه أمرًا مبهمًا عويصًا إلى حد ما. ولو سلمنا جدلاً بالمعنى الضمنى

المشترك بين الميتافيزيقا والعلم التقنى فلسوف تتسع التشعبات. وعلى سبيل المثال، تستبق مناقشة دريدا هاجسَ القلق السارى فى كتاب نشره مؤخرًا عالِمُ الكونيات جون بارُو **John Barrow** ***نظريات عن كل شيء*** *Theories of Everything* (١٩٩١)، يتأمل فيه تأملاً مرتابًا إمكان وجود نظرية علمية كلية عن الكون(٣). يلحظ بارُو أن ثمة اضطرارًا من وراء الدافع إلى توحيد علم الطبيعة، لَعلّه يرتبط بميراث الوحدانية(*) **monotheism**. وهو يقول أيضًا: "إنه لمما يثير القلق أن كثيرًا من المفاهيم والأفكار المستخدمة فى الوصف الرياضى الحديث... هى عبارة عن صور منقحة- نوعًا ما- من الحدوس البشرية ومقولات الفكر التقليدية" (ص ٦٩).

قد يقال إن كتاب ***إسفنجة العلامة/علامات بونج*** *Signsponge* والكثير من عمل دريدا يتنكر لاستراتيجية الفكر العريضة التى كان قد حدد معالمها- من قبل- فى كتابه ***هوامش الفلسفة*** أو يُحوِّلها: تتحدى طريقةُ وجود طائر السنونو أو الغسالة الكهربائية سلطانَ أىِّ علم ينزع إلى التعميم والشمول!(٤). وليس هذا وحده ما يجعل كتاب ***إسفنجة العلامة/علامات بونج*** *Signsponge* مستغلقًا على الفهم (وينبغى على المرء الاحتراس من حسبان هذا التناول الخاص لفرانسيس بونج فى كتاب ***إسفنجة العلامة/علامات بونج*** *Signsponge* نوعًا من ضرب المثل على منهج أكثر شمولاً). بل وإنه ليُشكِّلُ أيضًا التمنُّعَ المقتدرَ على أية محاولة تسعى إلى وضع دريدا فى قالب نسقى. فمثلاً، اضطلع كتاب رودلف جاشيه **Rodolphe Gasché** ***طلاء المرآة القصديرى*** *The Tain of The Mirror* (١٩٨٦)، بدراسة تنوع "البنى التحتية" فى أعمال دريدا ("الاختلاف المرجئ" و"إعادة الوَسْم"، إلخ) من أجل إيضاح أنها تشكل "وجود نسق قائم"(٥). ومهما تكن قيمة هذا العمل (وما كان للدرس الحالى أن ينهض دونه)، فإن اختزال أعمال دريدا على هذا النحو التعميمى النسقى الشامل إلى مجالات "أساسية" يُعَدُّ أمرًا غريبًا تمامًا على كتاب ككتاب

(*) المقصود الإيمان بإله واحد أو نزعة التوحيد- المترجم.

إسفنجة العلامة/علامات بونج Signsponge تتعايش فيه أسئلة الأنطولوجيا مع الفوط الإسفنجية والغسالات الكهربائية والسماد تعايشًا يبعث على الاستفزاز. والأكثر من هذا أن هذه الحالة الخصوصية الفريدة التي لا تقبل الاختزال [والتي هي حالة هذا الكتاب] هي إحدى السمات الأظهر في النص الأدبي.

إن الكثير من المواضع في كتابيْ ***خطوة ولا*** *Pas* و***إسفنجة العلامة/علامات بونج*** *Signsponge* يحتمل- من منظور التسعينيات- مقارنة فاتنة بظاهرة الفراكتلات **fractals** التي تبلورت في نظرية الهيولية(*) **chaos theory**. الفراكتلات عبارة عن بنيات طوبولوجية تمثل علاقات رياضية يسترعي الانتباه أن قَدْرها لا يُكترث به، فهي تتخذ صورة جزء صغير من بنيةٍ يُكَرِّرُ أقسامَها الأكبر ويَستبقُها على مستويات أصغر **إلى ما لا نهاية** **ad infinitum** من حيث المبدأ. ولعل مظهر المفارقة في الفراكتلات هو نهج تصوراتها المعقد عن الحدود، إذ يمكن تخيل مكان متناه "محدود" بواسطة خط قد يمتد طوله- عند الفحص- امتدادًا غير محدود. وعلى هذا، يبدو أن الفراكتلات تُماثل- على نحو موحٍ- كلمةَ **pas** في كتاب ***خطوة ولا*** *Pas* أو كلمة "بونجيه" **ponge** (= حرير) في كتاب ***إسفنجة العلامة/علامات بونج*** *Signsponge*، وهي كلمات يُرى معها أن "سياقَ" **الكتاب** أو إيقاعَه ذو أثر من خلال "كلمة" واحدة أو حتى حروفها المكونة لها. وفي المقابل، يظهر الكتابُ بوصفه حدث توقيع على نص مكتوب كبير. وعليه، سيُمَهِّدُ مصطلحُ "الفراكتل"- في هذا الفصل- لإلقاء الضوء على المشكلات المرتبطة بمفاهيم **ضرب الأمثلة** **exemplification** أو **instantiation** (كما هو الحال حين يقال إن تفصيلة صغيرة

(*) الفراكتلات: شكل هندسي يتكون من تكرار نسق معين على مستويات أقل وأقل إلى ملايين المرات، فيبدو للعين المجردة عشوائيا. وهو يتميز بأنه كسري الأبعاد. ويمكن للقارئ الاستمتاع بقراءة الفصل الرابع من كتاب *الهيولية تصنع علما جديدًا* من تأليف جيمس كلايك وترجمة علي يوسف علي (المشروع القومي للترجمة، ٢٠٠٠)، حيث يشرح فيه أثر الفراكتل في تطور علم الطبيعة وعلوم أخرى، بالإضافة إلى ما تثيره الفراكتلات من قضايا تتعلق بمشكلة الحدود والتماثل الذاتي- المترجم.

فى نص تضرب المثل على قضية أوسع). وتأتى قوة استعمال هذا المصطلح من أن المرء يتجنب- من ثمَّ- القول بازدواج الشأن التصادفى العارض أو الأمر الخاص وثنائيته فى مقابل الشأن التصورى المفهومى أو العام الذى تتأسس عليه فكرة ضرب المثل.

يميل علم الشأن الفريد- ذلك العلم المزعوم- إلى اللغة الشعرية بوصفها الموقع الافتراضى الذى من خلاله تُثْبِت صورة الغيرية نفسها. ويُعَدُّ عمل هيدجر عن كُنْه الشيء والوجود الفردى مرجعًا ضروريًا للغاية هنا. لقد ناقشتُ فى الفصل الأول المزاعمَ التى ترى فى تصور هيدجر عن **الأليثيا** (ومن ثمَّ **الشعر**) تعميمًا فارغًا يمكن تفنيده بيسر. لا توجد **أليثيا** واحدة؛ لأن **الأليثيا**- تحديدًا- لا يمكن أن تتجرد من الخصوصيات التى تؤلف ظهورها. وتلقى مناقشةُ هيدجر المتعلقة بتفرد **الأشياء** ضوءًا على إمكان تنمية هذه النقطة وتطويرها. يفصل مقالا "**الشيء**" **The Thing** (١٩٥٤)[٦] و"**ما الشيء**" **What is a Thing** (١٩٦٧)[٧] شيئيةَ الأشياء عن الأوصاف المعطاة لها المتعارف عليها. وفى موضع آخر، يُجمل هيدجر هذه الأوصاف قائلاً إنها إما أن تُوَحِّدَ بين الجواهر أو الماهيات والصفات، أو بين الشكل والمادة، أو تُوَحِّدَ بين كيفيات الحس المتنوعة بها.

إن بيان هيدجر عن الشيء يحدد سياق الشيء من خلال حركة غير متمركزة لخصوصيته، تأتى بالنطاقات المحيطة به إلى الانكشاف أو زوال الحجاب والتجلية فى الوقت الذى تأتى فيه هذه النطاقات بالشيء إلى حيز الحضور. وفى مقاله "**البناء السكن الفكر**" **Building Dwelling Thinking** (١٩٥٤) يضرب مثلاً على حركة الخصوصية هذه- المسماة **شيئية**- بوصف ظاهراتى لجسر ما:

> يمتد الجسر فوق مجرى النهر "بخفة ومتانة". إنه لا يصل فحسب بين ضفتين موجودتين قائمتين من قبل. بل الضفتان لا تظهران ضفتين إلا حين يَعْبُرُ الجسرُ مجرى النهر. الجسر يجعلهما

> ممتدتين تَعْبُرُ إحداهما إلى الأخرى. وبفضل الجسر تقوم إحــدى الضفتين فى مقابل الأخرى. كما لا تمتد الضفتان علــى طــول المجرى بوصفهما حافتين محايدتين تنسلخان عن الأرض اليابسة. مع الضفتين، يجلب الجسرُ إلى المجرى اتساعَ المنظــر الطبيعــى الممتد من وراء الضفتين (الشعر واللغة والفكر، ص ١٥٢).

وكما هو حال الكيفية التّابِعَة المتعالقة subordinate التى عليها الــشعر (التــى لا تُفهم- كما رأينا- بالمعنى اللغوى الضيق)، يستحضرُ الجسرُ القُربَ، وهو فى ذلك ليس بأقل من الشعر الأصيل. يغدو كل شىء فى بيان هيدجر **شيئيًا** على نحو مــا يغدو الجسرُ: يغدو طريقةً فى الانكشاف أو زوال الحجاب والانجلاء. ذلكــم هــو الشىء الذى يهبنا معنى "المكان" و"العالم" كما يُجَرِّبُه **الموجود الإنــسانى المتعــين Dasein**، ألا وإنهما المملكتان اللتان يستمد منهما التراثُ الميتــافيزيقى تــصوراته الموضوعية عن المكان والزمن.

يرى بلانشو ودريدا أن هيدجر يناهض، أيضًا، هذا التعددَ فى **الأليثيا** الــذى لا بد- حقًا وإنصافًا- أن يُرى أصيلاً فيها. وطبقًا لدريدا، فالاسم الذى تُوسَــم بــه مناهضة هيدجر هو- إلى حد ما- ما أسماه هيدجر "تــاريخ الوجــود": فكــرة أن الميتافيزيقا الغربية يمكن تصورها بما هى طريقٌ أساسٌ لا عــوج فيــه "دانٌ" لــه الوجودُ منذ اليونانيين، انحدرتَ فيه **الأليثيا** عن معنى **زوال الحجاب** أو **الانكــشاف** إلى مــعنى **التمثيل**. وعليــه، يتتبع دريدا فــى مقالــه "**بَعْــثٌ: عــن التمثيــل**" **Sending: on Representation** (١٩٨٢) الاستراتيجيةَ العامةَ التــى يهتــدى بهــا هيدجر:

> لقد حاولت أن أرسم من جديد معالم درب مفتوح على فكر البَعْث **envoi** [بَعْث الوجود] الذى... لم يجمع نفــسَه إلى

> نفسه بوصفه بَعْثَ الوجود من خلال الحضور ومن ثمَّ التمثيل[٨].

ثم يناقش دريدا **الاختلاف** **defférence** ما قبل الأنطولوجى على نحو ما حدده من قبل مالارمه وبلانشو. يؤول جمعُ الوجود عند هيدجر إلى التعدد بالضرورة، فيغدو جمعًا لمنشأ مبهم يتجاوب مع تصور يعمل عمله فى كلمة **تعالى** **viens**. **البَعْث** **envoi** **إرجاع** **renvoi**:

> كل شيء يبدأ بواسطة الإرجاع (par le renvoi)؛ أىْ لا يبدأ. وفى الوقت نفسه، هذا الاقتحام بقوة أو الفصل يَقْسِمُ– منذ البداية عينها– كلَّ إرجاع renvoi، فما من رجوع واحد بل ثمة التعدد فى أشكال الإرجاع (ص ٣٢٤)[٩].

يصف دريدا من خلال فكرة الإرجاع **renvoi** حدثَ الوجود نفسه بأنه تفرد متعدد متكثر. وبوجه عام، لا توجد أشياء وإنما أشكال متعددة متكثرة من **الإرجاع**. وفى المقابل، يبدو أىُّ تمييز بين المتعالى والتجريبى (وهو فرق رمزتْ إليه العلاقةُ بين "الأساس" **ground** و"المظهر" **figure** فى الفصل الأول) تعدديًا يمكن قلبه ومن ثمَّ إبهامه على طريقة "عدم التمييز" **non-difference** الغريب الذى أشار إليه دريدا من خلال الأدبى (انظر ص ١٢٤). تعمل المناقشة مع هيدجر عملها فى قول دريدا بالخصيصة الفريدة فى النص الأدبى أو المائزة له. ويعالج مقال دريدا **عادة مميزة** **Schibboleth** هذه القضايا من خلال شعر بول سيلان **Paul Celan**، الذى يربط الشعر بإحياء الذكرى والأيام (تواريخ الأيام) محمولةً على تفردها. وعن تاريخ أحد الأيام بوجه خاص (العشرين من يناير) يكتب سيلان:

> لعل المرء يقول إن كل قصيدة مرت بيوم العشرين من يناير كُتبت فيه؟ ولعل الجديد فى القصائد التى كُتبت اليوم هو

ذلك تحديدًا: إذ يسعى المرء هنا إلى الانتباه بشكل أوضح لهذه التواريخ (عادة مميزة، ص ٣١٠).

وعلى امتداد عمل سيلان "**خط الزوال**" **Meridian** ومقال دريدا، لا تندمج كلمة "تاريخ اليوم" **date** اندماجًا متسرعًا بـ"تقويم الأيام" **calendar date**. وإنما يدل تاريخ يوم ما على تفرد ما، يسميه دريدا "**الإرجاع**" **renvoi**. وكما يقول لنا كتاب فيليب لاكو-لابارت **Philippe Lacoue-labarthe**، يدخل عمل سيلان في حوار دائم مع فكر هيدجر في طوره الأخير(١٠). أما مناقشة دريدا مع هيدجر الضمنية في تحليله فتبدو واضحة بما يكفي: "تاريخ يوم ما ليس شيئًا **يوجد هناك**، ما دام ينسحب كي يظهر" (**عادة مميزة**، ص ٣١٥)، ولا يمكن أن يخضع لـ"السؤال المفترض في الصيغة "ما هو"؟" (**عادة مميزة**، ٣١٥). ومع ذلك، "قد **توجد** تواريخ أيام ما، على سبيل البذل والعطاء"؟" (**عادة مميزة**، ص ٣١٥).

في عمله ***إسفنجة العلامة/علامات بونج*** *Signsponge* يتعلق إثبات دريدا للشأن الفريد الخاص المتميز بكُنْه "التوقيع" و"اسم العلَم". يعمل كتاب ***إسفنجة العلامة/علامات بونج*** *Signsponge*– السابق على كتاب ***خطوة ولا*** *Pas* بعام واحد– بطريقة عسيرة شديدة التدقيق من خلال فكرة **حدث التوقيع** **event of signature** الذي يؤسس تفرُّدَ النص. فما السبب في أن فرانسيس بونج **Francis Ponge**– على وجه خاص– يكتسب هذه الأهمية في هذا السياق؟ يرتبط عمل بونج باتجاهات الفلسفة بعد الحرب في فرنسا، وهي فلسفة تتعارض مع بيان هيدجر عن الشيء بتأكيدها التفرد والجسدانية بطريقة لا يرتضيها هيدجر. وعلى سبيل المثال، يثبت ليفيناس الحسية البشرية فيُرَحِّبُ عن طيب خاطر بجسدانية العالم بتعابير لا تَفهم الأشياءَ إلا من خلال إيضاح العالم. ومن هنا، يرى ليفيناس أن المتعة المقترنة بالحسية البشرية تتعلق بفهم العالم على نحو مختلف، أيْ بوصفه عالمًا يتعلق بـ"مجموعة من الغايات المستقلة، يجهل بعضها بعضًا" (***الكلية واللاتناهي***، ص ١٣٣).

كما تختلف "شعرية" بونج عن تصورات **المحاكاة** mimesis والكتابة المتعارف عليها، بمطالبتها- نهاية الأمر- تمثيلَ الأشياء بوصفها أشياءً مستحيلة لا تقبل التمثيل. وتتضمن هذه المطالبة ثلاثة جوانب على الأقل.

(١)

يمكن قراءة شعرية بونج بوصفها مراجعة للصيغة المبتذلة التى تعنى فيها **المحاكاة** mimesis "تقليد الأشياء" **imitation of things**. ويسعى دريدا إلى تحرير هذا الانهمام الوسواسى بالشىء من تبسيطين نقديين سائدين. لم يعد الشىء أسير تصور **المحاكاة** الذى مفاده تقليد **موضوع** نقوم به الذات: "لا يمتثل الشىءُ امتثالاً كاملاً للقوانين التى تناقشها **الأنا** بموضوعية" (***إسفنجة العلامة/علامات بونج***، ص ١٢). ويماثل هذا المدخلَ- وهذا غير مذكور فى كتاب ***إسفنجة العلامة/علامات بونج*** *Signsponge*- مدخلَ ليفيناس ورأيه- المعارض لهيدجر- القائل بأن الأشياء تنطوى على وجود فريد، وأنها "لا تعنى فقط، بل تتعالق تبادليا لا بالقصد العملى وكفى، بل [تثبّتها] الرغبة والحسيةُ وتنتهى إليهما" (ألفونسو لينجيس **Alphonso Lingis**، **مقدمة إلى ليفيناس**، ***أوراق فلسفية***، ص xxviii). ويستدعى تأكيدُ المتعة عند بونج النهجَ الذى يحلل به ليفيناس **الفعل الإيروسى erotic** بما هو هيئة علاقة تسعى لا إلى الاستحواذ على الآخر وتملُّكه بل إلى إثبات الغرابة والقُرْب **من خلال البُعْد** والانفصال. إذ ليس بونج ظاهراتيا يسعى فى عمله إلى انتباه يضحى بنفسه من أجل "الأشياء فى ذاتها" منزهةً عن الانهمام بالمعانى الإنسانية. ومن ناحيةٍ أخرى، ليس للمرء حق افتراض أن "الأشياء" فى نصوص بونج تُعَبِّرُ عن نزوع تجسيمى فتسقط الأمورَ البشريةَ على خواء "الأشياء ليس إلا". إذ الحاصل فى هذه النصوص خضوعها لما أسماه دريدا "قانون الشىء": أىْ مطالبته المستحيلة بتمثيلٍ مستحيل:

الشيء- أولاً وأخيرًا- هو الآخر، الآخر فى تمامه الذى يُملى القانونَ أو يكتبه، وليس هذا القانونُ قانونَ الطبيعة بالمعنى البسيط، بل هو طلبٌ آمرٌ لا يتناهى إلحاحُه ولا يَكَلُّ بأن عليَّ إخضاع نفسي... يظل الشيءُ هو الآخر، وقانونُه يطالب بالأمر المستحيل (إسفنجة العلامة/علامات بونج، ص ص ١٢- ١٤).

ومن ثمَّ، الشيء هو الأمر المُلْزِمُ، هو قول **تعالى viens** أيها **الآخر** الفريد. وتسعى قصائد بونج إلى تجسيد موقف جذرى تجاه الأشياء ومعنى "الأشياء" بما هى **أشياء فى متناول اليد**؛ تجاه "طريقتها فى ملء الفضاء من حولنا، وطريقتها فى احتلال مكان الصدارة، أو جعل نفسها (أو ظهورها إلى الوجود) أهم من طريقتنا فى النظر إليها". وعلى سبيل المثال، يقتبس دريدا الفقرة الآتية من عمل بونج "**الغائب المفرد**" **Third person singular**. يقول بونج:

على أية حال، المرء لديه حد أدنى من الأفكار النمطية المكوَّنة سلفًا. والأفضل من ذلك محاولة الكتابة عن الموضوعات المستحيلة، ألا وإنها أقرب الموضوعات إلينا: ممسحة إسفنجية... وبصدد موضوعات من هذا القبيل لا توجد أفكار مسبقة، وإن وُجِدَت فهى غير واضحة" (إسفنجة العلامة/علامات بونج، ص ٩٤).

إن مطالبة بونج باحترام الأمر التصادفى الفريد احترامًا مطلقًا يمكن أن توصف- فى حقيقة أمرها- بأنها مستحيلة، ما دامت هذه المطالبة لا تُصاغ إلا من خلال اللغة بوصفها مجال **سلب negativity** و**تعميم generality** لا يمكن اختزاله أو التقليل من شأنه. ولعل أحد تعبيرات بونج المبسطة عن العلاقة بالأشياء تفى بالغرض فى هذه المرحلة: **محاكاة** ما لا يمكن تقليده **بوصفه** ما لا يمكن تقليده.

وإنه لمن المستحيل المطالبة بأن يلتزم بونج بتحويل اللغة التى تربط عمله ببـــرامج التعددية التغايرية عند بلانشو ودريدا.

فما نهج بونج فى استجابته لـــ"الولع بالتعبير المستحيل" عن الأشياء؟ انطلاقًا من الرعب الصامت الذى تثيره المسافة الفريدة التى عليها الشىء، لا بد أن تـــسكن القصيدةَ– إنْ جاز التعبير– فى الشىء، فى صلابته التى تذوب فى لعبة الخصائص والصلات والفوارق الدقيقة إلخ، والتى تنتهى به إلى الإيحاء. ولا يُعَدُّ ذلك منهجًـــا عامًا سائرًا بما أنه يتغير مع كل موضوع. يكتب بونج: "أُفَضِّلُ تقنيةً واحـــدةً لكـــل شاعر، وبحد أقصى تقنية واحدة لكل قصيدة يُمليها موضوعُها" (ورد ذكـــره فـــى *إسفنجة العلامة/علامات بونج*، ص ٥٨). ومن ثمَّ، يمثل كلُّ موضوع طريقةً فـــى الكتابة **تفتقد الدلالة insignificant**، وأسلوبًا ينبغى على النص أن يُسلِّمَ نفسَه له.

ولأن الشىء مُسلَّمٌ إلى اللغة، تغدو لغةُ الشىء أو القصيدةُ الباديـــةُ هوائيـــةً ومساميةً إلى حد ما، فتنأى عن صلابة الشىء الغريبـــة، حيـــث توضـــع الزوايـــا المتنوعة فى رؤية الأشياء وسياقاتها جنبًا إلى جنب فى نـــوع مـــن **المونتـــاج**، أو التراقص بين خصائص الشىء المتوافقة على تنوعها، كما يوضع الشىء جنبًا إلـــى جنب شىء آخر بطريقة تُبْرِزُ تفردَهما. أما الموضوعات التى يفضلها بونج فهـــى موضوعات من النوع البلورى الصلب المنفصل المتمايز المستقل بنفسه. ومن ثـــمَّ، يفضل بونج تلك الموضوعات أو الأشياء التى لها قوام محدد بارز لا الموضوعات عديمة الشكل؛ فمثلاً لا يُفَضِّلُ الماءَ موضوعًا وإنما كوب الماء فـــى انتـــصابه، لا يُفَضِّلُ الطينَ وإنما الأحجار. وعن الموضوعات من النوع غير المحبب إلى بـــونج نجد الإسفنجة **sponge** مثالاً عليها يتواتر فى كلام دريدا:

> **الإسفنجة... تجد نفـــسَها مدانـــةً متهمـــةً فى مقابـــل البرتقالة... لأن الإسفنجة تظل مترددة ولا يمكن أن نقرر بإزائها شيئًا. لا لأنها تمتص الفضلات السائلة غير المرغوب فيها بل لأنها**

> مائعةٌ بالقدر الذى يجعلها تمتص ما يُعَدُّ فضلات وما ليس كذلك، تمتص السائل العكر وأيضًا السائل الصافى (*إسفنجة العلامة/علامات بونج*، ص ٦٤).

إن كل التقنيات– على قلتها– المستخدمة فى إبراز الشيئية الخاصة المميزة للشيء تكشف بنفسها عن أنها تشكل عملية التحويل. وقد وصف جان بيير ريشار Jean-Pierre Richard هذا التغيير الذى يطرأ على **الشىء أو الموضوع object (objet)** إلى لعبة/موضوع **ob-game (ob-jeu)** مقارنًا إياه بحركة المغايرة الشبيهية(*) **eidetic variation** فى ظاهراتية هوسرل؛ بمعنى عزل كُنْه الشىء الخاص المميز له عن طريق الانتباه إلى ما يبقى ثابتًا فى مظاهره المتغيرة التى يبدو عليها(١١).

غير أن المقارنة بالظاهراتية تظل مقارنة بعيدة. أولاً، لأن الشىء لم يعد– كما قد رأينا– موضوعًا، ومن ثمَّ لا يمكن أن يكون موضوع وصف بالمرة. وثانيًا، يستخدم بونج "وسيط" التمثيل بطريقة تجعل من النص أىَّ شىء سوى أنه محاكاة تُقَلِّدُ أىَّ شىء. ولعل هذا الأمر يتطلب الآن مزيدًا من التفصيل.

(٢)

يقتضى تمثيلُ الشىء فى تفرده التزامَ النص بأن يغدو الشىءُ فيه متميزًا فريدًا بالقدر اللائق. وعندئذ، ستكون القصيدةُ نفسُها شيئًا بهذا المعنى:

(*) تُستخدم كلمة eidetic فى وصف الصور النابضة بالحياة التى علقت بالذاكرة تجاه أمر ما، ولكنها غير واقعية. وقد لجأت إلى ترجمتها هنا إلى الشبيهى، بمعنى أن صفات الشىء المتنوعة التى يظهر عليها تُشَبِّه علينا كُنْهه وليست فى حقيقة الأمر كُنْهه. ولعل هذه الترجمة تلائم السياق الظاهراتى الواردة فيه– المترجم.

> بعد الاستعانة باللغة المميزة و"الظروف الفريدة" التى تخلق "فى اللحظة نفسها" "الدافعَ الذى يجعلنى أمسك بقلمى"... لوصف الأشياء "من زواياها الخاصة"، كى أعطى "انطباعًا بخصوصية جديدة مميزة"- نجد بونج يشرح الأحوال والشروط التى بمقتضاها يغدو "عمل المؤلف المكتمل... شيئًا": "لا مجرد بلاغة لكل قصيدة" أو "نهجًا فى كل عام أو فى كل عمل" (*إسفنجة العلامة/علامات بونج*، ص ص ٥٦- ٥٨).

تهيمن على كل أعمال بونج المطالبةُ بالأمر الخاص المتميز proper ("الواضح النقى" وأيضًا "الحرفى الصحيح اللائق"). وتعنى كلمة proper معنى مزدوجًا هو اللياقة propriety والملكية property. يُملى الشىءُ "وصفَ نفسه أو بالأحرى كتابة نفسه" (*إسفنجة العلامة/علامات بونج*، ص ٤٦)؛ ألا وإنها كتابة وصفية **منذورة** بكليتها للشىء. وستغدو هذه الكتابةُ المتميزةُ ملكَ الشىء بالمعنى الذى يجعله مستملِكًا هذه الكتابةَ ومنذورًا لها بمطالبته إياها **أن تحاكيه**. ومن ثَمَّ، يتوافق الشىء مع الكتابة ويستملكها فى آنٍ معًا؛ فيكون الموقِّعَ signer والموقَّعَ عليه signed، يكون الموضوعَ ووصفَه. وفى واقع الحال، يعمل بونج- فى النهاية- وفق النهج المعروض فى المقدمة؛ ألا وهو أن العمل الفنى، بتجنبه الفهم بلغة المفاهيم يفرض بتفرده الخاص طريقةَ تلقٍ خاصة به وإشراكًا فى طريقته فى الوجود بوصفها شكلاً من المعرفة الخصوصية غير الخبرية، ألا وإنها معرفةَ تنطوى على تغيير مفهوم المعرفة نفسه.

يؤدى هذا النهج إلى ممارسة فعَّالة على مستوى ما يُسَمَّى عادةً "الأسلوب" style؛ إذ يحقق بونجُ العديدَ من هاته الهيئات اللغوية التى تُدرَكُ فى العادة- خارج

عمل التمثيل والمعنى- على أنها شيئية. اللغةُ نفسُها موضوعٌ، ويعالج نصُ بونج اللغةَ معالجةً عميقةً بما هى شىء من الأشياء التى لا بد أن توصف بدقة (من خلال اللغة). وفى حقيقة الأمر، يقرأ جيرار جينيت Gérard Genette بونج بوصفه حالة من الكراتيلزم(*) cratylism ممتعة عقليًا تُنتِجُ تأثيرَ الملاءمة أو المناسبة بين الأشياء وطرق **محاكاتها** بالكلمات **المعتبرة أشياءً**(١٢). ومن المدهش أن هذه المناسبة التى يُظَنُّ أنها تَعنى فى العادة ماديةَ اللغة نادرًا ما تنشغل بـ **المحاكاة الصوتية**(**) onomatopoeia والمشابهة الصوتية عند بونج. الأشياء- على الأصح- بوصفها كتابة تفتقد الدلالة- ترتبط- أولاً- بالصورة الخطية للكلمات (مثلاً الحرف العمودى "I" فى كلمة "pin"، شجرة الصنوبر the pin tree). وعلى هذا، تَغدو العلامةُ الفرنسيةُ ^ فى قصيدة **المحار** L'Huître الموضوعة فوق الحرف "î" لتحديد طريقة نطقه جزءًا من الرسم الأيقونى ومن كثافة نسيج القصيدة عبر **محاكاة** طريفة فى جدتها. كما ترتبط الأشياء- ثانيًا- بالكثافة الدلالية التى تحملها الكلمات، وبدلالتها المعجمية كذلك.

ويقتضى تحويل **الموضوع** إلى **لعبة موضوع** أيضًا استثمارًا يتلاعب بتاريخ تغير دلالة الألفاظ. الأمر الذى يعنى أن هذا (المتخيل أو ما أشبه) يُمَكِّنُ لُبَّ الشىء **وجوهره** من أن ينحلّ. وشأن الغَسَّالة washing machine فى أحد نصوصه، فالعملية عند بونج مدارها استخلاص الكلمات الملائمة المتميزة، أىْ تلك التى تنتهى إلى أن تبدو "صحيحة أو ملائمة" لما تسميه. الشعر يُعَبِّرُ عن معرفة **خاصة**. ومن هنا، تغدو أسماء الأعلام معبرة عن مزيد من الخصوصية. ويرصد جيرار جينيت

(*) الكراتيلزم تعنى: العلاقة الوجودية بين اللفظ والمعنى أو الدال والمدلول أو العلامة والمرجع- المترجم.

(**) المحاكاة الصوتية هى تسمية الأشياء أو الأفعال بحكاية أصواتها، على أساس تقليد الأصوات الخاصة بها أو استعمال الكلمات التى يوحى لفظها بمعناها- المترجم.

هذا الأمر (ص ٣٧٨). وعلى نحو مماثل، تنفتح الأسماء النكرات وأسماء الأعلام على مروحة الجناس التصحيفي. فمثلاً تغدو كلمة **Hirondelle** (= طائر السنونو أو عصفور الجنة) **ahurie donzelle** أو **horizondelle** أو **horizon d'ailes** (ص ٣٧٩). وبهذه الطريقة، يغدو رسمُ الاسم ووصفه أجنحةً تحلق عبر سماء (صفحة) النص.

ينتج عن هذه الممارسة الخاصة فى الكتابة سلسلةٌ من النصوص- تضارع نصوص مالارمه- تتجنب أىَّ تبسيط فى تناول **الموضوعات**. وأما التمييز بين الدال والمدلول، والشكل والمحتوى، فيغدو تمييزًا غير مناسب للمقام. يقول سيرج جافرونسكى:

> يُعَدُّ عزلُ المدلول وإفرادُه انحيازًا تاريخيًا (محاباة إيديولوجية)؛ أما تأكيد الدال بوصفه المحدد البارز فى أدبية النص فيُعَدُّ موازاةً بنيويةً مقابلةً يحلُّ فيها نموذجٌ مناظرٌ هو نموذج الدال محلَّ نموذج المدلول عبر عملية الاستبدال... [إن نص بونج] شكل جديد من الكتابة؛ وهو ما أسماه هنرى ميتشونيك **Henri Meschonnic** "معنى الشكل"(١٣).

ويقرأ جينيت- مسترشدًا بجيرار فاراس **Gérard Farasse**- قصيدة بونج **١٤ يوليو 14 Jullet** بوصفها نهجًا من العلاقة الوجودية بين الكلمة والشىء **cratylism** تمزج الأشياء بأسمائها(١٤). وينتج عن ذلك عدم حسم ما إذا كان النص ينشغل- فى حقيقة أمره- بالشىء أم باسمه أم بكليهما. فللوهلة الأولى، تبدو قصيدة **١٤ يوليو** وصفًا لأحد المشاهد الاحتفالية كتلك التى يتوقع المرء رؤيتها فى ذكرى **الباستيل**، إلا أن هذا "الوصف" يُعَدُّ تقدمة لقراءة تسترشد بالصورة الخطية للعنوان نفسه، فضلاً عن ما يرتبط بهذه الصورة من جناسات تصحيفية وتغيرات تاريخية فى دلالات الكلمات. وعلى هذا، يغدو شكل الرقم "١" من التاريخ ١٤ **رمحًا pique**،

كما يصبح شكل الرقم "٤" علَمًا مسدلاً على سنان بندقية... إلخ. ومن ثمَّ، تدور القصيدة كذلك "عن" عنوانها بطريقة تستثمر من خلاليا- إلى حد غير عادى- طبقات فى العمل غير إشارية أو "تفتقد الدلالة". وحين تركز القصيدة "على" نهر السين، نقرأ السطر الآتى: "فلتمتزج... هذه الأفكار عن النهر والكتاب!... وليختلط بلا حرجٍ النهرُ والكتابُ الذى حَتَّمَ عليه أن يصير نهرًا!" (*إسفنجة العلامة/علامات بونج*، ص ١٣٦).

إن قصيدة بونج التى تقع- كما يقول جافرونسكى- فى المسافة الواصلة(*) hyphen بين الدال والمدلول، تتأرجح- أو تُحلِّقُ- بين حالة اسم العَلَم وحالة الوصف. وكلما أثقل النصُّ نفسَه بوحدات حروفية مفتقدةَ الدلالة وجناسات تصحيفية وتغيرات تاريخية غير مألوفة فى دلالات الكلمات، إلخ، تَجنَّبَ أو نجا من صفة التعميم المفهومى فى اللغة، وتَحرَّكَ نحو حالةَ الشيئية فى اسم العَلَم، بما تنطوى عليه من إحالة فريدة. وفى الوقت نفسه، فحتى يظل النص قابلاً للقراءة لا بد من وجود قدر ضرورى من التعميم الذى يُقرأ- فى هذه الحالة- على أنه **وصف**. غير أن الكتابة طبقًا للنهج الذى بمقتضاه لا يكف الاسم والشيء عن وَسْم أحدهما الآخر، تجعلنا غير قادرين على الممايزة بين القصيدة ووصف اسم (الشيء)، كما هو حاصل فى قصيدة "١٤ يوليو". الاسم والوصف، وصف الشيء ووصف اسم الشيء، يمتزجان فى عمق كتابة النص اللامتناهية:

> يضع بونج قناعًا على كل اسم عَلَم فيبدو كأنه وصف، ويضع قناعًا على كل وصف فيبدو كأنه اسم عَلَم؛ فيرينا من خلال هذه الخدعة أن هذا الإمكانَ هو أساسُ الكتابة؛ ألا وإنه الإمكان المنفتح دومًا، إلى درجة أن الأدب يعمل بمقتضاه بشتى

(*) المسافة الواصلة: علامة وصل أو شرطة صغيرة بين كلمتين لإدماجهما معًا أو تركيبهما فى اللغات الأوربية- المترجم.

السبل. فأنت لا تعرف ما إذا كان بونج يُسَمِّى أم يصف، ولا ما إذا كان الشيء الذى يصفه/يسميه هو الشيء أم الاسم، هو اسم نكرة أم اسم عَلَم (*إسفنجة العلامة/علامات بونج*، ص ١١٨).

(٣)

لا يكتفى النصُّ بتمثيل الشيء تمثيلاً ملائمًا فى خصوصيته الفريدة المتميزة (المستحيلة)، وإنما يحمل- فى الوقت نفسه- خصوصية مؤلفه الفريدة. فلا بد أن نص بونج قد كتبه بونج، ولا ريب فى أنه نصه:

> يعتقد بونج أن نصه لا يخص أحدًا آخر غيره، بطريقته الخاصة المتميزة فى الكتابة، وبطريقته الخاصة المتميزة فى التوقيع. ولم يعد يوجد ذلك التميز- ضمن حدود الشأن الخاص المتميز- بين جذعىْ اللياقة propriety والملكية property (*إسفنجة العلامة/علامات بونج*، ص ٢٨).

ولا يُعَدُّ هذا الاعتقادُ نزوعًا نرسيسيًا، ولا تطلعًا إلى "ترك بصمة المرء المميزة" أو "إنشائها" بالمعنى السطحى، وإنما هو خضوع زائد لقانون الشيء على طريقته الخاصة.

تعنى الكتابةُ "الخاصةُ المتميزةُ" إنتاجَ نصوص يتأهب المرء لنشرها **باسمه**. هذا التشديد على الخصوصية المائزة يمثل أساس الجزم بأن فلاسفة من أمثال هيجل لا يكتبون نصوصًا خاصة، أىْ أنهم غير مستعدين **للتوقيع** باسمهم الخاص بدلاً من التوقيع باسم التعميمات والكليات الفلسفية، مثل "الحقيقة"، فى غالب الأحوال:

> يتنكر كل فيلسوف للخصوصية المميزة التى ينطوى عليها اسمه، كما يتنكر لخصوصية لغته وظروفه، فيتحدث باسم المفاهيم والتعميمات التى هى قطعًا لا تخصه وحده (إسفنجة العلامة/علامات بونج، ص ٣٢).

ومن ثمَّ، لا تنفصل الكتابة الأدبية الخاصة المتميزة عن عملية التوقيع الخاصة المتميزة، لا بمعنى الكتابة باسم المؤلف الخاص فقط بل أيضًا بمعنى **إثبات المصادفات أو الاحتمالات الطارئة contingencies التى تؤلف فى مجموعها تفرد الشأن الخصوصى المتميز**. ومن هنا، إثبات مصادفة حيازة اسم ما (اسم "فرانسيس بونج") لا اسم آخر، هذا أولاً. ثم ثانيًا، مصادفة الكتابة بلغة ما. وثالثًا، مصادفة الكتابة فى زمان ومكان (فتأريخ كتابة العمل هى أيضًا توقيع). فضلاً عن أنه بدلاً من الحديث عن الكاتب الذى "يحوز" هذه المصادفات، لعله من الأدق الحديث عن الخصوصية المميزة التى ينطوى عليها الاسم واللغة والزمان والمكان، إلخ.

ومن بين هذه المصادفات أو الاحتمالات الطارئة المُثْبَتَة باسم **الخصوصية المميزة**، يظهر أول ما يظهر - على وجه خاص - فى كتاب ***إسفنجة العلامة/علامات بونج*** *Signsponge* علاقةُ الكاتب ونصوصه باسم العَلَم. وإذا كان بونج يتمتع بقدر من الامتياز فى هذه الأمور فربما لأن أشعاره الخصوصية المميزة له عن غيره تُثْبِتُ المصادفةَ (مثلاً، مصادفة امتلاكه اسمًا بعينه) بوصفها - وهنا المفارقة - سمةً جوهريةً فى نصوصه الشعرية. وعليه، فإن وَسْمَ أسماء الأعلام بميسم الأوصاف، والعكس بالعكس - الذى لاحظناه فى القسم السابق المتعلق بالشىء - ينطبق بالقدر نفسه - وفى الوقت نفسه - على العلاقة بين "فرانسيس بونج" Francis Ponge والنص. ويشهد الاهتمام بالحروف والجناسات التصحيفية وما أشبه - فى مجموع أعماله - على إثبات توقيع الكاتب فى كل موضع من أعماله. ولا يعنى ذلك طريقة فى التعبير عن نزعة نرسيسية غير متمركزة، وإنما

المشاركة فى نهج التعبير عن **الشأن الخاص المميز** أو **اسم العَلَم** وثَلْـم الأسـلوب الخصوصى المميز له. وبالاستناد إلى المناقشة المعطاة فى نهاية الفصل الـسابق، يمكن القول بأن بونج يطمح إلى جعل توقيعه- بالمعنى المتعارف عليـه- **توقيعًـا** يُعَبِّرُ عن تفرد العمل تفردًا أعلى.

إن إثبات المصادفات أو الاحتمالات الطارئة **contingencies** التـى تتـألف منها **الخصوصية المميزة** يَعْدِلُ- فى النهاية- نهجَ فعل التوقيع **مرتين**؛ أىْ لا يُكْتَفَى بوضع الاسم فى نهاية النص بل جعل هيئته المادية ملكًا للمرء على نحو لا مـراء فيه من خلال خصائصه النوعية المميزة له، ومن ثَمَّ الاستغناء عن الحاجـة إلـى التوقيع بالمعنى الأول. أما عن اسم العَلَم فيغدو التوقيعُ به كالنصب التذكارى **علـى هيئة** نص: ومع كل ذلك، "هل التوقيع بصيرورته شيئًا يكسب أم يخسر؟" (***إسفنجة العلامة/علامات بونج***، ص ٢٦).

يمكننا رؤية التعقيد الذى يُضَفِّرُ **المحاكاة mimesis** من خلال هذا التحقيق أو الأداء التعددى المتكثر: أولاً، الشىء الذى يتم تمثيل تفرده فى نص ما- وقد أسْـلَمَ نفسَه إلى هذا المطلب- يغدو هو نفسُه- ثانيًا- "شيئًا" (آخر)، بالمعنى الذى يجعلـه يشير فى اللحظة نفسها إلى بصمة مؤلفه الفريدة الخصوصية المائزة له، وهذا ثالثًا.

كما يمكن أن يُصاغ ذلك صياغة جديدة على أنه فعـل توقيـع **وتوقيعـات**، آخذين فى الحسبان "التوقيع" بالمعنى المعتاد عند إنشاء شارة فريدة علـى صـحة النسبة:

> **سيُعَلِّمُنا بونج كلَّ الطرق... وكل العمليات التى يمكـن للمرء من خلالها إنشاء توقيعه على نص ما وإنشاء نصه شـيئًا وإنشاء توقيعه شيئًا والشىء توقيعَه** (*إسفنجة العلامة/علامـات بونج*، ص ٢٠).

وعندئذ، سيجعل هذا النهجُ الشيءَ يُوَقِّعُ على نفسه فى النص، ويُوَقِّعُ بوصفه نــصًا. وفى الوقت نفسه، يُحْرِزُ النصُ/الشيءُ توقيعَ المؤلف.

ولا بد من الاعتراف بأن هذا النهج المعقد **مــستحيل**. فبخــصوص الأمــر الأول، يغدو كل حديث عن "جعل الشيء يُوَقِّعُ" حديثًا مشكوكًا فيــه. وفــى حقيقــة الأمر، يغدو الشيءُ **la chose** "سيدةً رهيبةً، تبقى صامتةً إزاء كل اســتبداد زائــد، حين يكون **علىَّ أن أعطيها الأمرَ نفسَه الذى تعطينيه**" (*إسفنجة العلامة/علامــات بونج*، ص ١٦، التشديد من عندى). وفى التقابل بين بونج والشيء، يظل الــشيءُ غيرَ ملتزم حتى بالأمر "الصادر" عنه. وعلاوةً على ذلك، بقدر ما أن بــونج هــو "شيءُ" التفرُّدِ نفسِه فى كل لحظة، فهو ليس بأزيد من الشيء فــى التزامــه. فمــا مشروع بونج هنا سوى "شبه هلوسة محاكاتيــة" **mimetic quasi-hallucination**، وسَعْى "إلى مواءمة الآخر واستملاكه بإخلاء السبيل أمامه حتى يأتى على ما هــو عليه": "تَرْكه يُوَقِّعُ على نفسه بينما يُوَقِّعُ بــونج نيابــةً عنــه وباســمه" (*إســفنجة العلامة/علامات بونج*، ص ١٣٨).

يبدو الأمر منذ البداية أمر استيلاء على توقيع الشيء بواسطة التعليم عليــه وتشكيله "بنحوٍ خصوصىٍّ مميز وبكتابة جديدة" (*إسفنجة العلامة/علامــات بــونج*، ص ١٣٢). وعلى سبيل التمثيل، يستشهد دريدا بسطور من عمــل بــونج **طيــور السنونو** The Swallows **أو بأسلوب طيور السنونو**:

> **ريشة مسنونة مدببة، مغموسة فى مداد أزرق أسود، أنت تكتب نفسك على عجل!...**
>
> **كل طائر يطرح نفسَه فى الفضاء مندفعًا، يقضى أطيــب أوقاته يُوَقِّعُ على الفضاء. [...] ترحل الطيور عنا ولا ترحــل: لا وَهْم فى ذلك أو خداع** (*إســفنجة العلامة/علامات بــونج*، ص ص ١٣٢- ١٣٤).

ومع ذلك، لا يحقق طائر السنونو، كلا ولا بونج، عَرْضًا خصوصيًا مميـزًا هنـا، لأسباب سأشرحها على النحو الآتي. بتعبيرات تخطيطية، يتعلق عدم حدوث الأمـر الخاص المميز- الذي يبدو أنه يُخَيِّبُ رجاء نهج بونج- كما أوضحت في الفـصل السابق- بعدم إمكان فصل المحاكاة عن **السقوط إلى هاوية عدم تنـاهي المعنـى** mise-en-abyme. وتحتل قضية **المحاكاة** قدرًا من كتاب ***إسفنجة العلامة/علامـات بونج*** *Signsponge* لا يقل عن ما تحتله في مقال "**جلسة مزدوجـة**" The Double Session. فـ"الشيء" الذي هو محل نقاش يُلْزِمُ المرءَ "بإعادة التفكير في **المحاكـاة** من جميع جوانبها..." (***إسفنجة العلامة/علامات بونج***، ص ٤).

وفي موضع متأخر نسبيًا من درس دريدا، يتناول نصَّ بونج "**حكاية خيالية**" Fable، وهو يتكون من سطرين شعريين فقط- غير أنه النص الذي "يتهيأ لتبديـد كل شيء على نحو يجعله غير مترابط ولا يمكن الاستعاضة عنه بغيره" (***إسـفنجة العلامة/علامات بونج***، ص ١٠٢)- ألا وهما: "بالكلمة و**من خلال** هذا النص، تبـدأ الحكاية إذن/سطرها الأول يقول الحقيقة" (***إسفنجة العلامـة/علامـات بـونج***، ص ١٠٢). ولربما يُسلِّمُ المرءُ هنا بحركة إحالة شاملة كتلك التي ظهرت فـي نـص مالارمه ***محاكـاة*** في الفصل الـسابق، تُـزيحُ المحاكـاةَ **بكـلا** معنييهـا: معنـى التقليد/التمثيل، والمعنى الظاهراتي الذي قوامه عرْض ما يَظْهَرُ ويُقَدِّمُ نفسَه.

ويمكن رسم هذه الحركة من جديد **إلى ما لا نهاية** من خلال نـص "**حكايـة خيالية**" Fable بطريقة تخطيطية (بالكلمة و**من خلال** هذا الـنص، تبـدأ الحكايـة إذن/سطرها الأول يقول الحقيقة"). أولاً، تؤدي القصيدةَ ما تقوله؛ فهي **تفعـل** مـا تدعيه، أيْ تبدأ بالكلمة "by". وثانيًا، تُمَثِّلُ القصيدةُ أيضًا ما **تفعله**، فتشير إلى نفسها من خلال تعيين (ذاتي)، يبدو أنه يؤسسها. وثالثًا، لم يعد المرءُ بقادر- مـن ثـمَّ- على الزعم بأنها "تفعل" تمامًا ما تقوله، بما أن ما يُفْعَلُ ليس إلا تمثيل الفعل. غيـر أن هذا الفعلَ المُمَثَّلَ لا يمَثِّلُ أو يُحَاكِي شيئًا خارجيًا. فالقصيدةَ لا تُمَثِّلُ شيئًا أو تُعيد

تقديمه، والأصح أنها لا "توجد" إلا بوصفها ذلك الانتقال المتردد بين "الفعل" و"تمثيله" دون تمييز بينهما. ومن ثمَّ، يغدو المحال إليه- الأمرُ المقلَّدُ أو المُحَاكَى- هوةً لا قاع لها أو يغدو ما لا يُسْبَرُ غوره دون مشار إليه. ولا تنعكس القصيدة على نفسها؛ لأنها لا **توجد** هى "نفسُها" بوصفها المشارَ إليه؛ فما طريقتها فى الوجود إلا حركة مكوكية، تَقْبلُ وتُدْبِرُ، دون تمييز **أو** تطابق بين "الفعل" و"التمثيل" الذى يشكلها/يُفككها فى المقام الأول.

قصيدة "**حكاية خيالية** Fable"- وإنْ كانت تتكون من سطرين شعريين فقط- تعلن عن "بنية" أو "حركة" تتحكم فى الهلوسة **المحاكاتية** فى شعر بونج: الرغبة فى تمثيلٍ مستحيلٍ، وإنشاء توقيع خاص مميز، وقبل ذلك الرغبة فى طريقة تُسلِّمُ فيها اللغةُ نفسَها للشىء كى تنقل كُنْهَه الخصوصىَّ المميزَ، الذى هو- أيضًا وحتمًا- لغةٌ تصف أو تُلَقِّنُ هذا النقلَ أو التحويلَ (على نحو ما يحدث عند هيدجر؛ **فالشعر** لا يمكنه سوى أن يكون **شعر الشعر**). ويُعطى دريدا هذه الحركةَ العميقةَ بلا قرار اسمَ "**الفتنة**" **allure**؛ ألا وإنها حركةٌ تُنْتِجُها الكتابةُ وفى الوقت نفسه تُشكلُ الصعوبةَ الحقيقيةَ فى الكتابة (قارن بذلك، "الفتنة" عند بلانشو). وعن المنشفة الإسفنجية **sponge towel** بوصفها نموذجًا لـ"الشىء المتعذِّر والموضوع المستحيل"، نقرأ الآتى:

> قصة المنشفة الإسفنجية... هى- فى حقيقة أمرها- حكاية خيالية... نسخةٌ من اللغة وأثرِها عجيبةٌ (**fabula**). غير أنه بذلك، وبه وحده، يمكن الشىءُ بما هو آخر وبما هو شىءٌ آخر أن يمرَّ بفتنة حدث لا يقبل الاستملاك أو المواءمة (البدوُّ الجديدُ فى هاوية **Ereignis in abyss**). تلك حكاية الفتنة الخيالية **the fable of an allure** (وأنا أسمى باسم "الفتنة" سلوكَ الشىء الذى يأتى بلا إتيان، ذلكم هو الأمر الذى يهمنا فى هذا

الحدث الغريب) حيث لا شيء يحدث سوى ما يحدث فى قصيدة "حكايــة خياليــة" Fable (*إسفنجة العلامة/علامات بــونج*، ص ١٠٢).

لقد آلَ **الشعر** الهيدجرى هنا إلى حركة لغةٍ خارقةٍ لا وصف لهـا أو عميقـة بـلا قرار، يتمُّ بها إثبات تفرد الشىء- والآخر- **بوصفه** سرد استحالته. وتبقى القصيدةَ بما هى أثرُ **trace** هذه **الخطوة ولا pas** الفريدُ. وعلى سبيل المثـال، مـا طـائر السنونو سوى أسلوب فى الوجود **هو نفسُه** أسلوب فى الكتابة: "لا ينى كل طـائر من طيور السنونو عن رَمْى نفسه- وعلى نحو أدق بَذْل نفسه- عبر فعل من أفعال التوقيع على السماوات؛ فهو يُوَقِّعُ عليها بما يميزه عن غيره من صفات" (***إسـفنجة العلامة/علامات بونج***، ص ١٣٢). وما يأتى الشىء إلا ليعيد وَسْمَ نفسه **بمـا هـو** كتابة، ألا وإنها كتابة تحاول وَسْمَ نفسها بالخـصوصية الفريـدة المميـزة لطـائر السنونو. ولا يُكتفى بـ"تشبيه" طيران الطائر بأنه كتابة بـاراف(*) **paraph** عبـر السماء؛ بل تُشَبَّه كتابةُ القصيدة بطيران الطائر. إن الحدث وسرده يتداخلان عبـر هلوسة محاكاتية، فيعيد كلٌّ منهما وَسْمَ الآخر وسْمًا بعيد الغور. ولـم يعـد **معنـى** القصيدة مشارًا إليه آمنًا على نفسه خارج الـنص (طـائر الـسنونو "الـواقعى" أو "الخيالى"). ولا يمكن لأية قراءة شكلية أن تُقَدِّرَ فَيْضَ التوقيع هذا أو تُعايره وتقيسه أو تحسبه. إذ إن نص "**١٤ يوليو**" لا يدور "عن" اسمه **فقط**، ولا يكمن "معناه" فـى "نفسه" أو فى "الكتابة" عبر عملية من انعكاسه على نفسه. هذا النص لا يشير إلـى شىء آخر، كلا ولا إلى نفسه، وإنما يشير إلى نفسه **بما هى** هذا الآخر، عبر حركة مُقْبِلَةٍ مُدْبِرَةٍ يتحركها "اللاتمييز" الغريبُ إقبالاً وإدبارًا. لذا، ما هذا الشىء/اللاشىء الهلوسى سوى طريقة وجود ***طيور السنونو أو بأسلوب طيور السنونو***. ولأن هذه

(*) الباراف: ذيل زخرفى يُختم به التوقيع تجميلاً له، أو منعًا لتزويره- المترجم.

الطيور تكتب نفسها فى السماء، وعبر الصفحة، فليس من الممكن تحديد مكان مرجع هذا النص المكتوب:

> إن الضمير 't' الراجع على الفاعل [فى العبارة tu t'écris vite!] يرجع على نفسه، مشيرًا إلى نفسه، ويدل بوضوح على أن عليه القيام بالتوقيع على النص، غير أن الإشارة تُحَلِّقُ بعيدًا فى هذا المرور الهوائى، تضع الشيء بالخط والكتابة فى مدار (*إسفنجة العلامة/علامات بونج*، ص ١٣٢).

فالحال أن المرء يمكنه الحديث عن **إسقاط elision** معنى النص من الحسبان؛ لا بسبب قصور ما أو التباس أو إيماء إلى ما لا ينقال، وإنما- على الأصح- بسبب **إسراف المعنى excess of meaning** بإيعاز من خصوصية القصيدة وتفردها الدلالى، ويُضارِعُ إسرافُ المعنى هذا إسقاطَه من الحسبان تقريبًا(١٥). والأكثر من هذا، فلأن قصيدة بونج تركن إلى صورةَ الأشياء الخطية وأسمائها، بعدد من الجناسات التصحيفية المتنوعة، وأُصول الكلمات (الخيالية) بتنوعها الدلالى إلخ- نجد هذا اللاتمييز الغريب يغطى الفرقَ بين الأسماء والأشياء (والحال نفسه فى نص "١٤ يوليو"): "أنتَ لا تعرف ما إذا كان بونج يُسَمِّى أم يصف، ولا ما إذا كان الشيء الذى يصفه/يسميه هو الشيء أم الاسم، اسم نكرة أم اسم عَلَم" (*إسفنجة العلامة/علامات بونج*، ص ١١٨).

وهكذا، لا يمكن فصل ممارسة بونج الشعرية عن **السقوط إلى هاوية عدم تناهى المعنى mise en abyme**. أما التوقيع الخالص- سواء كان توقيع الكاتب أم الشيء- فهو حدثُ تعيينٍ (ذاتىٍّ) محضٍ وفريدٍ لا يمكن تكراره، وحَتْمٌ أنه حدث "بلا معنى"؛ لأنه لا يَثْبُتُ إلا لـ هذا/الشيء/الآن. ألا وإن هذا التوقيعَ الذى يَعْدِلُ الطبيعةَ مستحيلٌ. ومطلبُ التفرد أو الرغبةُ فيه مستحيلٌ أيضًا. وعلى الرغم من يقظة التوقيع ومحاولته أن يكون هو نفسه تفردَ الشيء فقد استحال تجنب مبدأ

التعميم؛ إذ من شأن الحدث الفريد أن **يُضرَبَ به المثل** فيُستَخدَم في إيضاح حدث غيره وشرحه. وهذا معناه أن الحدث الفريد- من حيث إنه يُضرَبُ به المثل- ينطوي- بوجه عام- على مفارقة. من هذه الناحية، ينطوي الشيء- في حقيقته- على رباط مزدوج. إذ ينبع تفرد الشيء- أولاً- من تمنُّعه على التعميم وتمنُّعه على أن يغدو مَضرَبَ المثل. لذا، أمكن القول بأن الشيء يصون نفسه ويحفظ عليها قوتها بإبائه أن يُضرَبُ به المثل. ثم ثانيًا، أمكن القول- بالقدر نفسه- بأن تفرد الشيء ينبع من طريقته المغالية في أن يكون مَضرَبَ المثل. إذ كلما تَمَنَّعَ على أن يُضرَبُ به المثل صار أدعى لأن يُضرَبَ بتفرده المثل. وكلما ضُرِبَ بتفرده المثل زال التفرد، والعكس صحيح. فالحال كما لو أن ثمة بنية فراكتيلية غير منطقية تضاعفُ من نفسها أو تستنسخ نفسَها على مستوى مجاليها الأصغر والأكبر في آنٍ معًا. ألا وإن من شأن الأشياء

> أن ... تكون دائمًا أمثلة بلا مثال على تفردها نفسه، ألا وتلك هي ضرورة الأمر الاعتباطي التصادفي العارض، شأن كل نصوص بونج وكل توقيعاته، دائمًا فريدة، لا مثال لها، ومع ذلك يتكرر الشيء (نفسه)، هو نفسه، بلا كلل (*إسفنجة العلامة/علامات بونج*، ص ٩٠).

إن مشهدَ التوقيع لَهو مشهدُ "الشيء نفسه في عدم تطابقه مع نفسه"؛ ذلكم مشهد البَدْوِّ الجديد **Ereignis** في هاوية: "ما التوقيع إلا سقوط في هاوية (هاوية الشأن الخاص المميز) نفسها، خارج الاستملاك أو المواءمة لا يقبلهما exappropriation" (*إسفنجة العلامة/علامات بونج*، ص ١٣٢). وفي الوقت نفسه، يقلِّقُ دريدا من فصل هذا الرباط المزدوج الذي ينطوي عليه فعل توقيع الشيء عن "ميتافيزيقا الخاص المميز، أو ميتافيزيقا القُرْب، أو ميتافيزيقا الحضور" (*إسفنجة العلامة/علامات بونج*، ص ٩٨). ويقول دريدا- عبر سلسلة من

التلميحات إلى هيدجر شبه تهكمية- إن الشيء ينطوى- على الأصح- على "الأمر الأقرب بما هو الشيء المستحيل، فهو الأكثر نوالاً ونكراناً، وهو دوماً الآخرُ أو الشيءُ الآخرُ الذى يجعل الشيءَ شيئاً، أو فلنقلْ شيئية الشيء" (*إسفنجة العلامة/علامات بونج*، ص ٩٢).

ويوحى هذا **النُبْوُ عن الاستملاك أو المواءمة exappropriation** بالرباط المزدوج الذى ينطوى عليه حدثُ **البَدْوِّ الجديد Ereignis** فى الهاوية. فلا شيء يقع **على نحو خاص متميز**؛ بمعنى أنه لا وجود لشأن **فريد** خالص أو لشأن **عام شائع** خالص. وكم يحق الآن تخيل أن تؤدى إعادة التفكير فى "الشيء" إلى بيانٍ يضع هيدجر فى هاوية. فأنحاء الشيء "**هنا/هذا/الآن**" التى تعطى الشيءَ تفردَه لم تعد تعكس ما قاله هيدجر عن الشيء فى مقاله "**الشيء**" **The Thing**. فما أمكنَ شيءٌ سوى فى **الفتنة allure**، عبر **خطوة ولا pas** بما هى الخطوة/الوقفة فى آنٍ، على ما أوضحناه من قبل.

> إن "إزاحة" هيدجر هذه، لَهى السياقُ الذى تتموضع فيه أهمية ممارسة بونج الشعرية: يبدو لى أن بنية السقوط إلى هاوية اللاتناهى، كالتى يمارسها بونج، تُكَرِّرُ هذا المشهدَ [مشهد السقوط] كلَّ مرة: كل مرة، غير أنه حَتْمٌ على كلِّ مرة أن تأتى إتياناً مخصوصاً (*إسفنجة العلامة/علامات بونج، ص ٥٠*).

فى عمله "**الموضوع هو الشعرية**" **The Object is Poetics** (١٩٦٧) يقول بونج القولَ المُشَاكِلَ؛ يقول إن كلَّ شيء- بحد ذاته- حدثٌ فى الوجودِ فريدٌ ("فما الذى **يوجد**؟ ما يوجد سوى تعاقب فى طرق الوجود. فثمةَ الكثير الكثير من الموضوعات أو الأشياء، على عدد ما شئت من إغماض طرف العين")[١٦]. وما يهتم به، إذن، نهجُ الكتابة المخصوص عند بونج هو "الحدث" النصى الذى يُهيئ

الانفتاحَ على الآخر، على تفردِ قوةِ اقتحامِه بينما يمحو أو يطمسُ هذا الاقتحامُ نفسَه مكانتَه الفريدةَ (المطلقةَ)، من خلال بنية **هاوية عدم تناهى المعنى**؛ ألا وإنها بنيـــةٌ مُعَذِّبَةٌ. فما ثمةَ الآخرُ **الخالصُ**. أكثر من هذا وذاك، ما دامت اللغة شــرط إثبــات الآخر أمكن القول بأن الآخر لا بد أن يغدو مشوبًا غير محض عبر عملية التعمــيم التى تجرى **لإظهاره**. ومن الجائز القول بأن الخصوصية المميزةَ **تَنتج** أيضًا عــن ذلك الذى يبدو أنه يتجاوزها. يقول أرن هـــارفى **Irene Harvy** إن "الخــصوصية المميزة المحضة أو الخالصة" لَهى تصورٌ تَشَكَّلَ **لاحقًا** "لعله يشير إلى ما هو أبعــد من اللغة لا إلى ما خلفها... لذا فهو **نتاج** اللغة، وإنْ يكن مجاوزًا لها"[١٧]. لــذا، لا تنفصل شعرية بونج أيضًا عن **هاوية لا تناهى المعنى**؛ لأن التوقيع يُعيد الوَسْمَ من جديد حتمًا. غير أن هيئة النص هذه، تتجلى أحسن الانجلاء فى مقاله الأحدث الذى يتناول تواريخ الأيام.

تاريخ اليوم- حاله من حال اسم العلَم أو التوقيع- تاريخ فريد خاص مميــز. غير أنه لكى يقبل القراءة أصلاً لا بد أن يُزال- إنْ جــاز القــول- عــن تفــرده المزعوم بقابليته التكرار فى التقويم. وإنَّ التناقض بين الخاص الفريد والعام الشائع لَهو التناقض الصارخ فى حالة تواريخ الأيام على الأخص؛ فتكرارها منقوش فيهــا بفضل وظيفتها فى دورة التقويم. وحتمًا، يظهر تاريخ يوم ما بوصفه نفــىَ الأمــر عينه الذى يُعَيِّنُ تفرُّدَ هذا اليوم. تلك هى بنية قبوله القراءة. وبدون هذه البنية لــن يكون تاريخ اليوم سوى إشارة أو علامة مطلسمة لا تنفكُّ شفرتُها، والحق أنه لــن يكون تاريخ يوم بالمرة:

> **يطمس تاريخُ اليوم نفسَه حين يقبل القراءة؛ إذ لا بد أن يمحو فى حد ذاته قدرًا من تفرده كى يَستبقى فى القصيدة ويُديمُ ما يُخَلِّدُ ذكراه؛ وفى ذلك تكمــن مــصادفة الجــزم بعودتــه**

الشبحية. وبما أن هذا الإلغاء عبر حلقات العودة أو تحليقها من أخص لوازم حركة تاريخ اليوم عينه، وَجَبَ أن ما يُخَلِّدُ ذكرى نفسه- من ثَمَّ- هو اندثار تاريخ اليوم أو فنائه، ألا وإن ذلـــك لَهو نوع من اللاشيء أو الرماد ash (عادة مميزة، ص ٣١٨).

غير أن هذا "الرماد" يبعد عن أن يكون عدميـــة محضة فى تـــاريخ اليوم. إذ تعنى قابلية الإعادة iterability التى يصدر عنها تاريخُ يومٍ ما أن تفرده الفاعل وهميًـــا فى يوم "الثالث والعشرين من فبراير" يُخلى السبيلَ لا إلى مجهولية عامة، وإنما إلى تاريخ اليوم "نفسه"، إلى "ثالث وعشرين من فبراير" آخـــر فـــى الأعـــوام الـــسابقة واللاحقة. وبفضل قابليته التكرار الأصيلة فيه، يحشد تاريخُ يوم "واحد" ما يكمن فيه لتخليد ذكراه أكثر من أىِّ حدث: هل يوجد يوم واحد هو "الثالث والعـــشرون مـــن فبراير" أم كثير منه، حتى وإنْ تحدث المرء عن السنة نفسها؟ إن قـــصيدة ســـيلان Celan "الكل فى واحد" In Eins، باحتوائها أربع لغات تتعلق بتاريخ يوم "واحـــد"، تفتح تاريخَ هذا اليوم على وجود تعددية تتكثر "فى أماكن متفرقة... وفترات زمنية مختلفة، ولغات أجنبية متمايزة تترافق مع بعضها بعضًا من أجل إحيـــاء الـــذكرى السنوية نفسها:

الكل فى واحد

الثالث عشر من فبراير.

بشغاف القلب

عادة دارجة مميزة توقظ نفسَها. معك

أهل

باريس

لن تمروا

(عادة مميزة، ص ٣١٩).

ويؤدى هذا التعدد المتكثر الذى لا يمكن حسابه ضمن حدود تاريخ يوم ما إلى **تعليق** السياق المحدد. وحَتْمٌ أن تتصف الخصوصية الشعرية المميزة- بما هى تأريخ يوم- بهذين المظهرين الآخرين من مظاهر الأدبى المشروحين إجمالاً فى مفتتح هذا الفصل: حين يَسِمُ تاريخ يوم ما "نفسَه" بطريقة غير محسومة أو غير قطعية **undecidable** يكتسى تعقيدًا يتعذر تنميطه:

> فيحتشد معًا... تقريبًا كل الفرائد الظاهرة والخفية التى تتقاسمه، وتداوم مستقبلاً على تقاسم تاريخ اليوم نفسه (عادة مميزة، ص ٣٢٦).

يبدو تاريخ اليوم موزعًا بين طريقتين: الرماد أو العدمية: وتتمثل الطريقة الأولى فى أن "الإحالة إلى رماد" **incineration** كامنة فى صيرورته فريدًا التفرد التام؛ فلا يقبل القراءة ولا التكرار. أما الثانية فمعناها أن العدمية لا تنفصل عن قبوله التكرار والقراءة. وتتحرك قصائد سيلان فى الحيز بين هذين الطرفين. فإنْ كان **ينعاد وَسْمُ** التفرد بما يكمن فيه من إحالة لا يمكن حسابها إلى تواريخ أيام أُخَر، إلخ، فهو يظل برغم ذلك "إشارة فريدة" (عادة مميزة، ص ٣١٤، التشديد من عندى):

> لعلنا نقول إن الكتابة الشعرية تُؤَرِّخُ يومًا ما- بكل ما فى الكلمة من معنى- مضفين بذلك صفة الراديكالية والتعميم عليها بلا فطنة. تلك هى كل شفرة التفرد التى تعطيها قدرَها وتستدعيه، تعطيها زمنَها وتستدعيه عند المخاطرة بفقد العطاء والاستدعاء عبر تعميم العودة وقابلية قراءة المفهوم تعميمًا

هولوكوستيًا، فى يوم الذكرى السنوية وتكرار ما لا يقبل التكرار (عادة مميزة، ص ٢٠).

إن اقتصاد الخاص الفريد والعام الشائع- هذا الاقتصاد نفسه الذى يمحو أو يطمس تفرد الحدث ويصونه أيضًا فى غيرية جديدة مشوبة غير خالصة- يعمل عمله من خلال توحيد التوقيعات وضمها معًا فى ممارسة بونج الشعرية. وكما قد رأينا أعلاه، كان نهجُه "جعل توقيعه نصًا، وجعل نصه شيئًا، وجعل الشىء توقيعَه" (*إسفنجة العلامة/علامات بونج*، ص ٢٠).

للوهلة الأولى، يبدو أن تعميمية اللغة تمحو حتمًا توقيع الشىء فى حالات ظهوره نفسها. غير أن المرء لم يعد بقادر على الحديث بدقة عن "تعميمية اللغة" أو عن اللغة بوجه عام. وليس السبب الوحيد فى ذلك أن المعنى المقصود فى نص بونج ينحو بأكمله إلى أن يكون معنى خصوصيًا مميزًا لا يتكرر. إذ بعد اعتبار **البَذْوِ الجديد Ereignis** فى الهاوية، لا يمكن الحديث عن اللغة **بوجه عام** بأكثر من الحديث عن "الوجود بوجه عام". فَحَقٌ أن ما يتبقى هاهنا السمةُ الأكثر جذرية فى اهتمام بونج بالتفرد. إذ يغدو **البَذْوُ الجديد Ereignis**- غير المستملك- غيرَ متمايز عن حدث الشأن الفريد برباطه المزدوج.

وما يبدو أنه يمحو توقيع الشىء/الكاتب أو يطمسه ليس تعميميةَ اللغة بل **توقيعًا آخر**؛ توقيع الآخر المتأثر بمضاجعته التوقيعَ الأولَ، والحق أن كليهما يتأثر بآخره. وحقيقٌ أيضًا أن الخصوصية المميزة للحدث النصى (التى بواسطتها يشير الشىء واسم العَلَم أحدهما إلى الآخر) تستكنُّ فيما يسمى "المصادقة على التوقيع" **countersignature** حيث يرتسم وينمحى كلا التوقيعين (توقيع الكاتب وتوقيع الشىء). أو الأدق القول بأنه ما دام هذا "المحو أو الطمس" **effacement** يمثل شرط ظهورهما فإن التباين بين الشىء والكاتب لَهو التباين الذى فيه "لا يكون ما يتم تبادله شيئًا محددًا يُوَقِّعُ عليه فى النهاية، بل يحدث كل شىء بمقتضى التوقيع

نفسه" (*إسفنجة العلامة/علامات بونج*، ص ١٢٦). عندئذ، تغدو المصادقة على التوقيع اسمَ **النص نفسه**، وخصوصيته المشوبة غير الخالصة.

ولمّا كان عملُ دريدا *إسفنجة العلامة/علامات بونج* *Signsponge* نصًا نظريا فقد أمكن دريدا التوقف عند هذه النقطة من التحليل بغرض متابعة نقاش معقد يتعلق بالبنية وأصل تكوين هذا **المهبل** **hymen** المتمنِّع على الشأن الخاص الفريد والعام الشائع الذى يؤلف النص الأدبى، وخلص إلى الآتى:

> حين يضمن كل نص المصادقة على توقيع الشيء الآخر، يجد نفسَه مزودًا بخصوصيته المميزة التى لا يمكن استبدالها، ومن ثَمَّ مزودًا بتوقيع منفصل عن اسم دائم لمؤلف "عام" (*إسفنجة العلامة/علامات بونج*، ص ١٢٨).

والحاصل أن عمل دريدا *إسفنجة العلامة/علامات بونج* *Signsponge* لا يكتفى بالتنظير لإمكان علم الشأن الفريد **science of the singular**، وإنما يسعى أيضًا إلى ممارسته.

يظهر علم الشأن التصادفى العارض **science of contingent** بوصفه- بالضرورة- علمَ أطرافٍ أو حدودٍ **science of borders**. ومن هذه الزاوية، يلْزَمْ التطرق إلى حديث عن تصور الحدود فى فلسفة العلم.

ثمة افتراض فى فلسفة العلم، وفى الممارسة العلمية، قد استمر وقتًا طويلاً، مؤداه أن الظواهر تُفَسَّرْ تفسيرًا **اختزاليًا**(*)؛ بمعنى أنه يجوز- بدءًا- تفسير الظواهر النفسية بالظواهر البيولوجية، والبيولوجية بالكيميائية، والكيميائية

(*) الاختزالية: محاولة تفسير جميع العمليات البيولوجية بالنواميس الطبيعية وغيرها من التعليلات التى يصطنعها علماء الكيمياء والفيزياء فى تفسيرهم المادة غير الحية- المترجم.

بالفيزيائية. وتتعرض هذه الفرضية(*) hypothesis- التى تُعرف بأنها "وحدة العلم"- لكثير من النقاش مؤخرًا. وعلى سبيل المثال، اعترضت هيلارى بوتنام Hilary Putnam اعتراضا مقنعا على النزعة الاختزالية reductionism، فرأت أن بعض الحالات التى يمكن فيها استنباط ظواهر مستوى أعلى من مستوى أدنى، لا تقدر على تفسير هذه الظواهر(١٠). فمثلاً، قد يسعى "تفسير" على المستوى الذرى إلى إيضاح السبب فى أن سدّادة ما لا يمكنها المرور من فتحة مستديرة صغيرة، ويمكنها أن تمر من خلال فتحة أكبر. ولسوف يناقضُ هذا التفسيرُ نفسَه لو كلّف نفسه عناء "مراكمة معلومات غير ذات صلة" يغرق فيها الفهمُ وتُشوَّش عليه، بينما المطلوب من التفسير أن يشير إلى "أن ثمة شيئين كبيرين متقاربين فى الوسع، وأن أحد الثقبين كبير بما يكفى لمرور السدّادة وأن الآخر ليس كذلك" (ص ٢٠٦).

والأكثر من هذا أنه يستحيل فى كثير من الأحيان استنباط ظواهر مستوى أعلى من مستوى أدنى:

> على فرض وجود بنية صغرى فى السدادة واللوح فالمرء يمكنه الاستدلال على الوُسْع. أما إنْ فرضنا وجود بنية صغرى فى المخ والجهاز العصبى فالمرء لا يمكنه الاستدلال على أن علاقات الإنتاج *الرأسمالى* ستوجد. والكائنات المادية نفسها يمكن أن توجد فى الإنتاج السلعى السابق على الرأسمالية، أو فى الإقطاعية أو الاشتراكية أو أية أنظمة أخرى (بوتنام، ص ٢٠٩).

(*) الفرضية: تُعَدّ الفرضية أول تعميم يُطرح فى عملية البحث العلمى الطويلة؛ بغية تعليل معطيات قائمة، أو بغية الاسترشاد بها فى جمع هذه المعطيات. فإذا أيدت الوقائعُ فرضية ما، على نحو خالٍ من الثغرات المهمة، أصبحت تلك الفرضية نظرية theory. أما إذا قام الدليل القطعى على صحتها بحيث يتعذر الطلوع بأية نظرية أخرى قادرة على تعليل المعطيات نفسها فعندئذ تصبح قانونًا law- المترجم.

يستحيل الاستنباط، هنا، أو الاستدلال بسبب ما تسميه بوتنام "شروط الحد"، بمعنى أن الرأسمالية ترتكن في وجودها إلى شروط **تصادفية عارضة** accidental من وجهة نظر الفيزياء. وعليه، "تنطوي قوانين الرأسمالية على استقلال ما عن قوانين الفيزياء" (ص ٢٠٩). فما يكون "تصادفيا عارضا" في حقل منهما يغدو جوهريا بل وقانونيا في حقل آخر: "يقوم النشوء والتطور على ثمرة البنية الصغرى (التغاير في النمط الجيني)، بل ويقوم أيضا على الظروف (وجود الأكسجين، إلخ) التي هي أمور **تصادفية عارضة** من وجهة نظر الفيزياء والكيمياء" (ص ٢٠٩).

ومن البديهي السؤال عن كيفية وصف "ظروف الحد"، وإلام ينتهي الوصف، في مجالات نطاقية متنوعة تؤسس هذه الظروف بقدر ما. ولأن غرض بوتنام الأساس مساءلةُ النزعة الاختزالية من جوانبها المختلفة فهي لا تفكر في قضية أين يقف "العارضُ التصادفيُ"، أو كيف يمكن تحديده، أو كيف يمر بعملية التحول إلى أمر غير تصادفي عارض في حقل معين. تلك هي الفجوة أو الثغرة lacuna المثمرة التي يُموضع فيها دريدا علم الشأن التصادفي العارض على حد زعمه.

إن الملمح البارز في هذا العلم المظنون اهتمامه بالحدود والأنحاء؛ "الحدود أو التخوم" بالمعنى الغالب للمصطلح عند بوتنام. وما دام "العلم"- في الفهم الجاري- يرفع الشأن الخاص الفريد **singular** إلى الشأن العام الشائع **general** فلا عجب أن يكون "الحد" الأكثر اعتبارا- على مستوى النظر والتفكير- هو الحد بين التفرد **singularity** والتعميم **universality**. لقد تتبعنا من قبل في عمل دريدا ***إسفنجة العلامة/علامات بونج*** *Signsponge* اقتصادَ العلاقات الذي يظهر بمقتضاه التفرد والتعميم. فإذا كانت الفلسفة والنقد الأدبي والأفكار الشائعة عن اللغة تطمس- على ما يبدو- التفردَ وتزيله، لا بد من القول بأن "الفلسفة والهرمنيوطيقا والشعرية لا تُنتَجُ إلا ضمن حدود خصوصيات متميزة ولغات [مختلفة]، وضمن نطاق

مجموعة من الأحداث وتواريخ الأيام" (**عادة مميزة**، ص ٣٣٧). كذلك، "يتأرَّخ المنطوقُ بيوم ما على الدوام، سواء عرف المرء هذا أو لم يعرف، وسواء اعترف بذلك أو عَمّي عليه" (**عادة مميزة**، ص ٣١٣). وتعتمد هذه المناقشةُ الكثيرَ من المعرفة التاريخية والنصية المحدودة (وهي في الغالب معرفة من النوع التقليدي إلى أبعد حد)، وقد كرَّسها دريدا لتلك النصوص التي يقرؤها. وعلى سبيل المثال، تمتزج في كتاب فرويد *ما وراء مبدأ اللذة* *Beyond the Pleasure Principle* مشاعرُه العائلية وتطلعاتُه بتأملاته الفكرية الامتزاجَ المعقدَ للغاية؛ ألا وإن هذا الملْحظ الذي يلحظه دريدا لا يقلل من قيمة فرويد، بل يثير التساؤل عن المدى الذي يمكن معه عَدُّ التحليل النفسي علمًا للمنجزات الفردية الخاصة. إن التحليلَ النفسيَّ مُؤَرَّخ بيومٍ ما، بمعنى غير مستهجن يشكل- تحديدًا- باعثَه على تحدى التصورات السائدة عن العلم. والحق أن أحد الإمكانات الأكثر إثارة- التي يفتحها لنا عمل دريدا *إسفنجة العلامة/علامات بونج* *Signsponge*- هو إمكان دراسة أصل النظريات العلمية وظروف تكوينها من زاوية تأريخها بهذا المعنى، أيْ التفكير العميق في دور ما أسمته بونتام "ظروف الحد".

من هذه الناحية، يبدو عمل دريدا ***إسفنجة العلامة/علامات بونج*** *Signsponge* تأملاً تفكيكيا في الحدود، لنقل الحدود بين "الحياة" و"الكتابة"، بين "الصدفة العارضة" و"الحتمية اللازمة"، وطبعًا بين "الكلمة" (أو الاسم) و"الشيء". يسعى كتاب *إسفنجة العلامة/علامات بونج* *Signsponge*- حاله في ذلك من حال كتاب ***خطوة ولا*** *Pas* في تناوله بلانشو- إلى تناول **حدث التوقيع** الذي يشكل عمل بونج. وبوصفه طورًا من أطوار علم الشأن الفريد- ذلك العلم المزعوم- يسعى كتاب *إسفنجة العلامة/علامات بونج* *Signsponge* إلى التحقيق في شأن الصلة "بين نص معطى ومؤلف يَزْعَمُ أنه معطى، واسمه الذي يُشَارُ إليه بوصفه اسم عَلَم" (*إسفنجة العلامة/علامات بونج*، ص ٢٤). وبكلمات أخرى يتساءل المرء: ما الآثار التي قد تترتب على المصادفة التي تجعل شخصًا يَتَسَمَّى باسم بعينه بدلاً من

اسم آخر؟ تبدأ السيرة الأدبية بعد "حدث التوقيع" ولا تتساءل عن وضعية فعل التوقيع، لا تتساءل عن العلاقة بين النص والتوقيع والكاتب الذى يدَّعى أن النص بـ"اسمه". لقد شرع دريدا فى استكشاف التعقيدات التى تحوط انتماء نص ما إلى مؤلف ما، فلم يكتفِ بمجرد افتراض وجود هذا الانتماء نفسه. ولا يعنى ذلك إنكار أن فرانسيس بونج مثلاً هو مؤلف- لنقل- "**الشمس فى الهاوية**" **Le soleil place en abîme**، بالمعنى المعتاد لنسبة هذا النص إليه. إن تحقيق النصوص(*) **textual criticism** شأنٌ تجريبىٌّ يُسقِطُ من حسبانه- بحكم طبيعته- المجالَ الذى ينشغل به دريدا: مجال بنية اللاانتماء وعدم اللياقة الذى يؤثر فى أىِّ توقيع ممكن وانتماء خاص مميز، والذى يؤلف قوته وقابليته لذلك، فيما يرى دريدا. وسوف نبدأ هنا فى معالجة فكرة "حدث التوقيع" كما تبلورت فى كتاب ***خطوة ولا*** *Pas*. عن محققى النصوص **textual critics** يكتب دريدا:

> إنهم يتساءلون عن ما إذا كانت تلك القطعة من الكتابة تنتسب حقًا إلى المؤلف. أما بالنسبة إلى حدث التوقيع، تلك الآلية الغائرة فى هذه العملية، والعلاقة بين المؤلف المزعوم واسمه الحقيقى... فإن التخصصات التى تهتم بما يُعْرَفُ بأنه النصوص الأدبية لا تثير هذا النوع من الأسئلة (*إسفنجة العلامة/علامات بونج*، ص ص ٢٤- ٢٦).

وفى مقال لاحق (ألا وهو "**تأويل التوقيعات**" **Interpreting Signatures** [١٩٨١])(١٩)، يناقش دريدا تفسير هيدجر لاسم العلَم "نيتشه"، ذلك الاسم الذى هو "لا شىء سوى اسم على فعل تفكيره" (ص ٢٥٠)، فالإيماءة الكلاسيكية

(*) لم يكن يخطر لى على بال أن التعبير textual criticism يُتَرْجَمُ إلى "تحقيق النصوص" لولا إشارة محمد بريرى علىَّ بذلك، وأوضح لى أنه سبق أن قدم بترجمته هكذا ورقة ضمن عمله خبيرا فى لجنة المصطلحات الأدبية بمجمع اللغة العربية بالقاهرة وقد اعتمدت اللجنة ترجمته. وكان من شأن هذه الإشارة أن عدلتُ ترجمتى المقتبس التالى عن دريدا- المترجم.

"تفصل شأن الحياة أو شأن اسم العلَم عن شأن الفكر" (ص ٢٥٠). وذلكم هو – على وجه التحديد – افتراض نقاء الحدود (بين الكتابة و"الحياة")، ويضع دريدا هذا الافتراض موضع الشك والريبة. وعلى خلاف هيدجر، يقول بونج بعدم جوهرية الاسم أو عرَضيته وتصادفيته. الاسم – في حقيقة أمره – ليس بمأمن من ثلم ما في الأسلوب ("ذلكم هو قانون الخصوصية المميزة ونمطيتها"، [*إسفنجة العلامة/علامات بونج*، ص ٢٠]):

> بالنسبة لي، عرف فرانسيس بونج – أولاً وأخيرًا – أن المرء عليه الانشغال بنفسه، وأن يدع نفسه مشغولاً بنفسه، حتى يعرف ما يبقى من الاسم والشيء... وهو إذ ينشغل باسمه قد أخذ في حسبانه التزامه بما هو ذاتٌ تكتب باللغة، ذات كاتبة لها أثرها (*إسفنجة العلامة/علامات بونج*، ص ٢٦).

من هنا، يأتي اهتمام دريدا على طول كتابه *إسفنجة العلامة/علامات بونج* *Signsponge* بالتوقيع الخالد، بالخصوصية المميزة المنقوشة في النص وبعثرة حروف الاسمين "فرانسيس" و"بونج" في ثنايا أعمال فرانسيس بونج.

ويلحظ المرء أن اسم العلَم والشيء يحتملان شبهًا محددًا بينهما منذ البداية. كلاهما طريقتان في الكتابة مفتقدة الدلالة. ولعل فكرة بونج التي مفادها أن الطبيعة نص منقوش أو مكتوب **script** غير دال مهمة هنا. إذ يتضح على الفور أن اسم العلَم نفسه يحتل هذه الوضعية؛ فهو إذ يحيل إحالة فريدة إلى شيء فريد متميز يخرج – بشكل حاسم – عن تعميمية المعنى التي تؤلف اقتصاد اللغة. وفي مقال "أبراج بابل" **Des Tours de Babel**، نقرأ:

> ينتمي الاسم حجر pierre إلى اللغة الفرنسية، وترجمته إلى لغة أجنبية لا بد أن تنقل من حيث المبدأ معناه. لكن الأمر

> **ليس كذلك مع اسم العَلَم بيير Pierre، الذى يُعَدُّ انتمـــاؤه إلى اللغة الفرنسية غير مؤكد[٢٠].**

الحاصل أن الاسم بلا دلالة (فإحالته الفريدة لن تُتَرْجم إلى لغة أخرى)؛ ذلك هو ما يشكل وضعيته الخاصة. والأكثر من هذا، ثمة أيضًا "**مصادفة** alea... بـــين اسـم العلَم واللغة الأم" (*إسفنجة العلامة/علامات بونج*، ص ١١٦)؛ بمعنى أن وجود اسم العلَم فى لغة ما يعطيه دومًا قدرة **ما** على أن يعنى (حسب الحـــظ)، مـــن خـــلال الجناسات التصحيفية والتوريات، إلخ؛ فهو يتحرك إقبالاً وإدبارًا عبر حد مفتـــرض بين الصدفة والدلالة. إنه يتحرك فى ذلك النطاق الذى يلعـــب فيـــه بـــونج، مُثْبِتًـــا تصادفيةَ اسمه **ضمن حدود** صورة النص الخطية. وعلى سبيل المثال، يلحظ دريدا "حركةً درامية كاملة بين الكلمات من خلال المقطع **pon**. ذلك المقطع الذى يتوالـــد فى معجمه الشعرى وكأنه علامات سحرية أو توقيعات مختصرة مبتـــورة مكثفـــة" (*إسفنجة العلامة/علامات بونج*، ص ٩٦). هاهنا، يسكن تفرد اسم العلم فى حـــدث التوقيع الذى يَسِمُ نصًا ما ويخصصه.

ولهذا السبب، **ينتشر**- طبقًا للنهج المتميز أو فعل التوقيع الخـــاص المميـــز (الدال بنفسه على نفسه عبر اللا دلالة)- توقيعُ بـــونج او **يفـــيض** علـــى الـــنص: "سيشير فرانسيس بونج بنفسه إلى نفسه ويسِمُها". وللوهلة الأولى، يبـــدو أن هـــذا التعبير المتواتر- "سيشير فرانسيس بونج بنفسه إلـــى نفـــسه ويَـــسِمُها" (***إسـفنجة العلامة/علامات بونج***، ص ٨)- يحدد مظهرًا صريحًا فى نصوص بونج؛ ألا وهو رغبته فى أن يكتب باسمه فقط، وأن يُنْتِجَ نصوصًا تخـــصه هـــو وحـــده **only to himself**. وتنطوى هذه الرغبة على تعقيد كبير لو أعدنا التفكير فى كلمـــة "نفـــسه" **himself** فى هذه العبارة، فهذا الضمير تتجلى خصوصيته الفريدة بقدر أكبـــر فـــى الضمير الفرنسى "**se**" (**Francis Ponge se sera Remarque**). فالضمير **se** يعـــود إلى "فرانسيس بونج"، **الاسم**، المعَبّر عنه بتوقيعٍ جبّارٍ مُبَدَّدٍ فى كل أعمالـــه يُخَـــيِّمُ

عليها. ولربما يؤدى ذلك كله بالمرء- فى النهاية- إلى حسبان الاسمَ ذاتًا تشير. غير أن إحدى نتائج عمل بونج عدمُ الحسم بين ما إذا كان يُسَمِّى أو يصف الشىء، أم اسم الشىء. فإذا حسبنا الاسمَ يشير إلى نفسه طول الوقت من خلال فيضان التوقيع الغائر ذاك، فتلك قراءة ليست أقل تبريرًا من غيرها، ما دامت المصادفةُ العارضةُ contingency التى تسكن علاقة حروف الاسم باللغة الأم أمرًا يخضع له الكاتب.

كيف يطبق المرء علم التفرد science of singularity أو يمارسه؟ طبقًا للضرورة التى نوقشت من قبل فى كتاب **خطوة ولا** *Pas* (تنحية اللغة الشارحة)، ليست ممارسة دريدا لـ"علم التفرد"- وهو يقرأ عمل بونج- سوى فعل محاكاة حتمى لبونج نفسه؛ إذ ينتهج دريدا فى ممارسته نهجَ ذلك الأمر الفريد. **فيحاكى** نصُّ دريدا نفسُه رؤيةَ بونج الخاصة المتميزة **للمحاكاة**؛ الأمر الذى يعنى أن بونج/"بونج" Ponge/"Ponge" قد غدا المركزَ اللائقَ بذلك النوع من التأمل الشعرى الذى يباشره بونج نفسُه تجاه الأشياء والأسماء[٢١]. لذا، لا "يناقش" درسُ دريدا علاقةَ القصيدة بالشىء من منظور بونج بل يناقش إخضاعها لقانون الشىء من خلال **شىء بونج** Pongething (أىْ: علاقة القصيدة بالشىء عند بونج). يغدو عملُ دريدا ***إسفنجة العلامة/علامات بونج*** *Signsponge* مثلاً فاتنًا شديد التكثيف على معالجة قضية فلسفية أو أدبية بطريقة أدائية performative mode، تأخذ على عاتقها- مرة واحدة- كلَّ طريقة من الطرق الثلاث التى يصوغ من خلالها الأدبىُّ حدًا داخليا لتصورات العلم النظرية.

فى المقام الأول، يَعنى بونجُ بفعل المحاكاة الخضوعَ للتفرد ولغيرية شىء بونج بهذه الطريقة المرتبطة بإنتاج نص يستملك بونجُ وحده خصوصيتَه المميزة: ينبغى علىَّ أن أخضع لقانون اسمه بطريقة ما، أيا كان ما أقوله" (***إسفنجة العلامة/علامات بونج***، ص ١٨). وإذا كان الدرس يمثل حدثًا من ذلك النوع فعندئذ:

> من شأن أنا ءِدَيْدَمَا التوقيعُ، الـ أنا لا بـد أن تُوَقِّـعَ، وتبعًا لذلك لا بد لـ أنا أن تفعل فـعلاً آخر، بوصفهـا هـو as he. وبكلمات أخرى، لا بد أن تعطى أنا نصىَ شكلاً فريدًا خصوصيًا مميزًا على نحو مطلق (*إسفنجة العلامة/علامات بونج*، ص ٢٥).

ومن ثمَّ، يغدو كتاب *إسفنجة العلامة/علامات بونج* *Signsponge* محاولـة لجعـل "شيء فرانسيس بونج" Francis-Ponge thing يُوَقِّعُ على نفسه بوصـفه الـنص الخاص المميز لشيئه، وفي الوقت نفسه يعترف دريدا بكُنْه خصوصيته المميزة لـه حتمًا. من هنـا، يـأتى العنـوان- Signsponge- الـذى يُعَـدُّ "بـونجُ المُوقِّـعُ" Signedponge ترجمةً أخرى له. وكما هو حاصل مع بونج، يتجه الـنصُ المُنْـتَجُ نحو حالةٍ من اسم العَلَم مستحيلةٍ؛ ألا وتلك هى مسرحة الإحالة الفريدة.

الأكثر من هذا أن فعلَ محاكاةِ محاكاةِ بونج، هذه المحاولةَ، هـذا الحـدثَ، يسقط فى هاويةٍ من اللاتناهى en abyme حتميةٍ. ومن ثَمَّ، يلعب دريدا بإمكان هذا اللاشيء (كما فعل بنص مالارمه *محاكاة*)- فى مناسبات عديدة- من خلال الافتتان بمسرحة الافتتان. ومثلما اشتبك بونج مع مالارب Malherbe أو بيكاسو Picasso من خلال اللعب بأسمائهما على أنهـا أشـياء فوَسَـمَ تفردَهمـا عبـر **الترميـز** الساخر emblematisation، كذلك يعكس دريدا اسمَ "فرانسيس بونج". وبمحاكاتـه بونج لا يُثْبِتُ دريدا فحسب تصادفيةَ أسلوب بونج وعَرَضيته- بقراءة نصوصه بما هى توقيعٌ يُشَتِّتُ حروفَ اسمه Fr s Pon s إلخ- وإنما يكشف أيضًا عـن أصـالة "علم الصدفة" science of the alea أو علم الشأن التصادفى العـارض science of the contingent.

فيما يتعلق بالاسـم، نتنـاول أولاً "فرانـسيس" Francis. كيـف تنطـوى خصوصية الشيء وتصادفيته على اسم بعينه له الصورة عينها التـى تكلـم عنهـا

دريدا فى كتابته المحاكاتية؟ لعل الاسم "فرانسيس" **Francis** ينتمى إلى كـل القـيم المرتبطة بالرغبة فى الشأن الخاص المتميز: على سـبيل المثـال يـرتبط اسـمه بالكلمات الآتيـة: "الـصراحة" **frankness**، و"العذوبـة" **freshness**، و **francity**، والعديد من الكلمات الأخرى (علاقتها بـ"فرانسيس" **Francis** فى اللغة الإنجليزيـة مماثلة). تغدو الكلمة **Francifying** مرتبطة بالإعراب عن النقىّ أو الأمر الخـاص المتميز. ومن ثمَّ، فهى اسم على **فعل الكتابة نفسه** تماشيًا مع نهج بونج؛ ألا وهـو نهج تَلَم الأسلوب الخصوصى المميز: "أنْ يدل على نفسه من خلال عدم الدلالـة (ألا وإنها الدلالة التى تبعد عن فكرة المعنى أو التصور)، أليس ذلك هـو الـشىء نفسه بوصفه فعل توقيع؟" (***إسفنجة العلامة/علامات بونج***، ص ٤٠).

وحقيقة الأمر أن الحرفين **fr** يُثْبِتان بمجرد ظهورهما عينه **الصدفةَ alea** أو مصادفةَ **chance** احتمال اسم بعينه، وبذلك يشترعان- بخلوهمـا مـن الدلالـة- الخصوصيةَ المميزةَ حيث يمثلان نهجيا. وهنا، أمكن رؤية النص- و"الفعل" الـذى "يُمثّله" بطريقة إشكالية فى نص "**حكاية خيالية**" **Fable**- وهو يدفع العملية كلها إلى هاوية (أخرى)، ولو بتصنع التقليد أو التظاهر به. حتى أكثر الإشـارات "التـى لا يُعْتَدُّ بها" تنطوى على بنية شبيهة بـ **نعم المزدوجة المتضاعفة** التى حللناهـا فـى فصل سابق. فما إنْ ينكتب حرف واحد حتى تُثْبِتَ إمكانات المعنى نفسَها. ومـا إنْ تُثْبِتُ فرادتَه الظاهرةُ حتى ينثنى متضاعفا ويتغير شكله، ما دام الحرف قـد تَحَـدَّدَ فأمكن تكراره من ثمَّ. وكما رأينا فى الفصل الثالث، ليس الشأنُ قضيةَ "مادية الدال" بل مادية عدم التمييز الغريب ذاك بين الدال والمدلول الذى بمقتضاه تقبل أيةَ إشارة التكرار تلقائيًا، ذلكم وَسْمُها من جديد.

إن كل التوقيعات المحبوكة بهذا الشكل المعقد- كما أوضحنا من قبل- ينعاد اشتراعها وينعاد وَسْمُها على نحو يتميز بأسلوب كنائى شعارى- إنْ جاز التعبير- من خلال شىء دريدا- الإسفنجة **l'éponge**- وهى اسم الشىء الأقرب فى صورته

من اسم العَلَم "بونج" Ponge. ويَتَقَدّمْ ذلك بوضوح على أنه ما يُشَكِّلْ "الحدثَ هنـا؛ الصدفةَ والفُسْحةَ فى هذا الحدث" (*إسفنجة العلامة/علامات بونج*، ص ٦٤):

> العلامة تمتص sponges التوقيع.
>
> العلامة تمتص، والأكثر من هذا يمكن عَدُّها المُوَقِّعَ أدناه من جوانب عديدة. (١) العلامة تمتص (على أساس أن sponge فعلٌ) فعلَ العلامة؛ تمتص فعلَ "علامة" الذات بقدر ما تمـتص (الشيءَ والتوقيعَ). (٢) علامة الإسفنجات the sign sponges (على أساس أن sponges اسم جمع) بين علامتى تنـصيص إنْ شئت، "إسفنجات" العلامة، [ثالثًا من ثَمَّ] اسـم الإسـفنجة sponge الذى هو علامة، وبما هو اسم العلامة التى هى أيـضًا كما أوضحنا إسفنجة. اسم الإسـفنجة علامـة، والإسـفنجة علامة. رابعًا، عندئذ، بونج العلامة [الإسـفنجة هـى بـونج éponge - est Ponge]، حيث يتقدم هنا اسـم عَلَـم المُوَقِّـع والصاحب ويصير محمول العلامة... (*إسفنجة العلامة/علامات بونج*، ص ١٠٠).

الاقتباس هنا مقتطع، مع أنه يوجد مزيد من هذه الحركة المدوِّخة التى تحاول فيهـا اللغةُ الانعطافَ على نفسها لتقول- على نحو مستحيل- العلاقةَ الفريدةَ التى تُثِيـر فتنتَها حركةَ اللغة. والكثير مما يحدث هنا له علاقة بشىء/فرانسيس/بـونج الـذى يصعب معرفة من أين يبدأ. عند تناول الجملة المشار إليها بـأولاً فـى المقتـبس أعلاه- "العلامة تمتص"- نجد أنها تؤسس إعادة إثبات وضع النص بوصفه ترجمةً عن الشىء (أو الكاتب) وهو يُوَقِّعُ توقيعا غير خاص به ولا متميز يعتريه الشَوْب. كلاهما "ممتص"، وامتصاص التوقيع هنا ليس معناه طمـسه أو إزالتـه. إن هيئـة الإسفنجة sponge اللامتميزة (بونج Ponge فى وضعيته "الدنيا") التى تمتص الماء

بنوعيه النقى والعكر لا تفيد العلمية إلى النهاية ولا التنكير إلى النهاية؛ أىْ ليست متميزة تمامًا، كلا ولا هى غير متميزة تمامًا. وعلى نحو تبادلى، تتضمن كلمة "إسفنجة" sponge اسمَ العلَم "بونج" Ponge بوصفه توقيعًا "امتَصَّه" sponged أو تَشَرَّبه الاسمُ النكرة، أىْ الإسفنجة sponge بما هى علامة. ومما يدعو إلى الدهشة أن تغدو هيئاتُ الشىء هنا تمثيلاً كنائيًا allegory لوضعية اسم الشىء طبقًا لبونج. من هنا، لا نتيقن مما إذا كان دريدا- وهو يحاكى بونج- يتحدث عن الشىء أم عن اسم الشىء؛ نظرًا لأن كليهما- فى هذا الحدث النصى- يحاكى أحدُهما الآخرَ محاكاةً عميقةً: "اسمُ الإسفنجة علامةٌ"، والعكس أيضًا "الإسفنجةُ علامةٌ".

إن الإسفنجة، و"الإسفنجة" بما هى علامة، والإسفنجة sponge بما هى "بونج" Ponge، لا تغدو فى لعبها بالعلاقة- لعبًا معقدًا لا يُحَلُّ- ذلك المثلَ example على الحدث النصى نفسه بما هو الشىء الذى يتحمل نسبة الفراكتل fractal إليه على نطاق أوسع؛ فكلاهما موسومان بحدث التوقيع نفسه. فكلمةٌ واحدة تُعبِّرْ عن مشهد أعماق التوقيع (التوقيعات)؛ ألا وإنها أعماق سحيقة بما هى خارج الاستملاك أو المواءمة. لذا، "لا تشكل الإسفنجةُ تعبيرًا عن علاقة المشابهة فحسب (التمثيل الكنائى allegory أو الاستعارة metaphor)، وإنما تشكل أيضًا وسيطًا فعليًا لكل الصور البلاغية ومبدأ الاستعارة نفسه" (*إسفنجة العلامة/علامات بونج*، ص ٧٢).

وبينما توجد هذه الفقرات المدوخة- إلى حد ما- عن "الإسفنجة" فإن أمرًا يترتب على مفهوم علم الشأن الفريد نفسه؛ ألا وهو تنحية العبارات التصورية التعميمية. إذ بدلاً من تلك التعميمية ثمة إقرار بتفرد الشىء محل النظر، وذلكم هو الاستسلام لمطالب الغير alterity على النحو الذى يجعل من كتابته- إنْ جاز التعبير- فعلاً متواصلاً من أفعال تجديد التعريف ونقض الترادف: "اسم الإسفنجة علامة، والإسفنجة علامة" (*إسفنجة العلامة/علامات بونج*، ص ١٠٠).

معنى الإسفنجة فى حالة سيلان بحكم التركيب نفسه المتحقق فى كل جملة؛ إذ يتحول معناها ويَتَعيَّنْ فى آنٍ معًا على نحو يُبْدِى اللغةَ بلا معنى تقريبًا بالنسبة إلى أىّ قارئ يتصدى لها. ولا ريب فى أن كل الفروق المتعارف عليها بين الحرفى والاستعارى قد تم إيقاف تشغيلها.

وأيضًا، تنطوى الإسفنجة **sponge** فى حد ذاتها، (بوصفها مشهد التوقيع) على الرباط المزدوج الذى يتضمنه الشأنُ الفريدُ والذى تم تحليله من قبل. إذ تتمسرح الإسفنجة (الشىء) فى تحليل دريدا مشهدَ التداخل المتبادل بين الأمر الخاص المتميز والأمر المشوب اللامتميز. ومن ثمّ، تبدو "الإسفنجةُ" **(العلامة)** مثلاً على ما تُسَمِّيه، أىْ على **الشىء** الذى يُعَرِّفُه بونج تعريفًا دقيقًا بأنه القادر على امتصاص الماء النقى والعكر، أىْ الأمر الخاص المتميز والأمر المشوب. أما أن تغدو الإسفنجةُ **مثلاً example** بهذه الطريقة الصافية غير المشوبة فأمرٌ يجعلها **الاستثناء الأول** لما هى مَثَلٌ عليه (فتُمَزِّق تمزيقًا غائرًا الأمر الخاص المتميز وتنشق عليه)؛ لأنها ستؤول عندئذ إلى أن تكون اسمًا بطريقة غير إسفنجية. فتدمج دمجًا جليًا ما **تفعله** بما تسميه أو ترمز إليه وتدل عليه. إنها تدل على الإسفنجية التى تضرب- لكونها كذلك- مثلاً **بطريقة مشوبة غير متميزة** بالقدر نفسه؛ لأنها **على وجه التحديد** تضرب مثلاً مُرْضيًا تمامًا. فيؤول التعبيرُ "مُرْضيًا تمامًا" إلى التعبير "ردىء تمامًا" وهكذا: ما من نهاية تنتهى إليها الالتفافاتُ الفراكتيلية فى هذا المثَلِ بلا مِثالٍ **example without example** الذى تؤول إليه الإسفنجة. ومن ثمَّ، تدخل محاكاة دريدا لشىء بونج فى علاقة فراكتيلية مع ممارسة بونج **للمحاكاة**. وحُقَّ للالتفافات أن تَقْوى وتَكْثُرَ استنادًا إلى هذا الاعتبار الذى نبدأ به: أن الإسفنجة تنطوى فى ذاتها على رباط مزدوج يتضمنه الشأنُ الفريدُ الذى حللناه من قبل. وهى نفسها صورة عن الرباط العام الذى يتضمنه التفردُ على طول أعمال بونج، بصيرورتها- حقًا وصدقًا- "المثَلَ بلا مِثالٍ" على كل الأمثلة الأخرى التى بلا مثال. هكذا، ينفتح الفراكتل مرة أخرى، فى نطاقات جدّ مختلفة:

> تفيض الإسفنجة بحيوية بين لا أحد: تفيض الإسفنجة بحيوية بين الشخص واسم العَلَم واسم الشيء واسم عَلَم الشيء أو الاسم النكرة للشخص (*إسفنجة العلامة/علامات بونج*، ص ٨٠).

يتقدم دريدا، وهو يُخضع نصَّه لنداء الآخر، إلى اسم قانون شيء/فرانسيس/بونج بوصفه اسم "فرانسيس بونج" نفسه ومن خلاله. إن الاسم "فرانسيس" (بارتباطه بقيم العزيمة، والرغبة فى الشأن الخاص المتميز، وثلم الأسلوب) لهو "فى رباط مقدس"، إنه زوج "بونج"، بكل ما ينطوى عليه ذلك من تعقيدات علائقية تثيرها الإسفنجة. وتجد الرغبةُ فى ثلم التوقيع الخاص المتميز نفسَها فى مواجهة مع الضرورة التمزيقية الانشقاقية التى تنطوى عليها الإسفنجة من حيث هى مَثَلٌ على حركة خارج الاستملاك:

> لا ريب أن فرانسيس وبونج زوجان محظوظان. لكن هذا الزوج، كأىِّ بيت سعيد، له تاريخ ويقضى وقته فى صنع المشاهد (*إسفنجة العلامة/علامات بونج*، ص ٦٨).

ولا حاجة إلى إعادة إنتاج هذه المشاهد هنا (فتعقيدُها وتشابكُها أمرٌ يثبط العزم). غير أن ثمة العديد من النقاط يمكن استنتاجها. حين أخضع دريدا نفسه لقانون نصوص بونج فما جعل من اسم بونج سوى الاسم الأكثر استحقاقًا للتميز والخصوصية؛ مما دلَّ الدلالةَ الغريبةَ العجيبةَ (لنقل من خلال شبه هلوسة محاكاتية) على اقتصاد شعرية بونج: "هل سأتمكن من الإمساك بمسيرة عمله الكلية من خلال عَرَضية اسمه وتصادفيته؟" (***إسفنجة العلامة/علامات بونج***، ص ١١٦).

وإن هذا الإمكان ليَتم تخفيفه فورًا. تفرد بونج ثابت ومشروط على السواء. ويمكن المرءَ الكتابةُ عن أدائية دريدا الخاصة به: "أنت لا تعرف ما إذا كان بونج يُسَمِّى أم يصف، ولا ما إذا كان الشىء الذى يصفه/يسميه هو الشىء أم الاسم..." (***إسفنجة العلامة/علامات بونج***، ص ١١٨). والأكثر من هذا، ليس اسم العَلَم سوى

اسم من عدد كبير من المتغيرات التى تشكل خصوصية النص المائزة له. وحقيقٌ أن عمل دريدا ***إسفنجة العلامة/علامات بونج*** *Signsponge* يشتمل علـى العديـد مـن التحفظات التى تشير إلى أن هذه العلاقة بين اسم الكاتـب والـنص (النـصوص) لا ينبغى تعميمها بهذا القدر من التسرع بحيث تتعدَّى مشروعات فرانسيس بونج المائزة له. ففى موضع آخر، يتهكم دريدا من موضة راجت فى الفكر الفرنسى مؤخرًا لا همَّ لها سوى إيجاد "دوافع" أفكار الكاتب وتفسيرها من خلال اسمه وصورته الخطية(٢٢). وما راجت هذه الموضة إلا انطلاقًا من التحليل النفسى الفرنسى فى الأساس. ولعـل المرء لا يخلط بين كتاب ***إسفنجة العلامة/علامات بونج*** *Signsponge* وذلك النقـاش الساعى إلى افتراض وجود دافع عند الكاتب يدفعه إلى تدوين صورة اسـمه بهيئـة مخصوصة فى عمله. فما أسخف من النظر فى عمل مـن أعمـال الكاتـب بقـصد الإشارة إلى حروف اسمه المنتشرة فيه المُخَبَّأة عليه.

يظهر كتاب ***إسفنجة العلامة/علامات بـونج*** *Signsponge* بوصـفه أداةً أو تحقيقًا افتتانيا لما قد يبدو عليه علم الـشأن التـصادفى العـارض **sience of the contingent**؛ إذ من خلال "كَلمة" الإسفنجة **sponge** يتم تقصى بنية فراكتيلية تُنجِزُ بطريقة فريدة بنيةَ الرابطة المزدوجة المتضاعفة التى تؤلف الحدث فى **عمل** بونج. وبالطريقة نفسها، تُنجِزُ كذلك عدمَ الترابط الحتمى فى أية محاولة تسعى إلى تأسيس شأن خاص متميز: فما كان **عملُ** بونج الحدثَ الفريدَ إلا بفضل حده الفراكتيلـى أو "إسفنجيته" التى تحرف العلاقات بين الشأن المتطابق مع نفسه والشأن الآخر، بـين الأمر الخاص الواضح المتميز والأمر المشوب غير المتميز، بين الـشأن الفريـد والشأن العام. وعلى هذا، يحمـل **العمـلُ** نفـسُه- كمـا قـرأه كتـاب ***إسـفنجة العلامة/علامات بونج*** *Signsponge*- العلاقةَ الفراكتيلية إلى موضـوعات أخـرى ممكنة فى علم **الصدفة alea** أكثر من كونه يقدم **مثلاً** على علم الـشأن التـصادفى العارض **science of the contingent**.

هوامش الفصل الرابع

(1) "Two Words for Joyce", trans. Geoff. Bennington, in *Post-Structuralism Joyce*, ed. Derek Attrdge and Daniel Ferrer (Cambridge: Cambridge University Press, 1984), pp. 145-59.

(٢) "ماذا يمكن أن يكونه علم الصدفة alea هذا؟... نحن نقف على عتبة هذا العلم؛ ألا وإنه علم يتورط فى علاقة فريدة مع اسم العلم نفسه" (*Signsponge*, p. 116).

(3) John Barrow, *Theories of Everything: The Quest for Ultimate Explanation* (Oxford: Oxford University Press, 1991).

(٤) الاختلاف الجنسى هو القضية الكبيرة التى عولجت بهذه الطريقة؛ أعنى على وجه التحديد من خلال رفض المجال النطاقى الذى ينـدرج افتراضـا فـى الأنطولوجيـا العامـة. انظـر: "Choreographies", *Diacritics*, 12 9(1982), pp. 66-76

(5) Rodolphe Gasché, *The Tain of the Mirror: Derrida and the Philosophy of Reflection* (Cambridge, Mass. And London: Harvard University Press, 1986), P. 177. For a critique of this work along similar lines to mine see Mark C. Taylor, "Foiling Reflection", *Diacritics* (Spring 1988), pp. 54-6.

(6) Heidegger, in *Poetry, Language, Thought*, pp. 163-82.

(7) Heidegger, *What is a Thing* (lecture of 1935-6), trans. W. B. Barton and Vera Deutsch (Southbend, Ind.: Regency/Gateway, 1967).

(8) Derrida, "Sending: On Representation", *Social Research*, 55 (1982), pp. 294-326, 324.

(9) Ibid. For analogous reading see Nancy, *Le partage des voix* (Paris: Editions Galilée, 1983), esp. pp. 81-90.

(10) Lacoue-Labarthe, *La poésie comme experience* (Paris: Christian Bourgeois, 1986).

(11) Richard, *Onze etudes la poésie moderne* (Paris: Editions de Seuil, 1964), pp. 198-224; *Pages Paysages* (Paris: Editions de Seuil, 1984), pp. 211-32.

(12) Gérard Genette, *Mimetologies* (Paris: Editions de Seuil. 1976), pp. 377-81.

(13) Serge Gavronsky, introduction to Francis Ponge, *The Sun Placed in the Abyss*, trans. Gavronsky (New York, N. Y.: SUNY Press, 1977), p. 23.

(14) Genette, *Mimetologies*, p. 381.

(15) See Richard, *Onze études*, p. 222.

(16) Ponge, *The Sun Placed in the Abyss*, p. 36.

(17) Irene Harvey, *Derrida and the Economy of Difference* (Bloomington, Ind. : Indiana University Press, 1986), p. 139.

(18) Putnam, "Reductionism and the Nature of Philosophy", in *Mind Design: Philosophy, Psychology, Artificial Intelligence*, ed. John Haugeland (Cambridge, Mass. And London: MIT Press, 1981), pp. 205-19.

(19) Derrida, "Interpreting Signatures", *Philosophy and Literature*, 10 (1986), pp. 246-62.

(20) Derrida, "Des Tours de Babel", in *Difference in Translation*, ed. Joseph F. Graham (Ithaca, N.Y. and London: Cornell University Press, 1985), pp. 165-207, 172-3.

(21) تمضى فكرة التعليق على بونج وفق المنطق الإكمالى نفسه الذى حدث عند تناول بلانشو؛ لأن نصوص بونج نصوص تعليمية *didactic* تُعلِّق على نفسها، ومن هنا فهى مثال يتوافق مع الحركة الغائرة التى أرسم معالمها فى هذا الفصل.

(22) Derrida, "Interpreting Signatures", p. 248.

حاشية: مسئوليات

على حد علمى، كَتَبَ دريدا عمله الأحدث على هيئة حوار ينشغل بقضية المسئولية، ألا وإنه انشغال متواتر فى أعمال بلانشو ودريدا على مدى عقد الثمانينيات. فلعله من المهم الآن الحديث عن فكرة المسئولية، سواء فى الأخلاق أو السياسة أو (إنْ جازف المرء بالقول) فى النقد الأدبى. ولا يقوم هذا الحديث على الارتياب فى فكرة الذاتية أو التمثيل.

لقد هيأت الخلفيةُ الغائمةُ التى يقع عليها عمل هيدجر ***محادثة على الطريق إلى البلدة بشأن الفكر*** وكتاب بلانشو ***الانتظار النسيان*** (والخلفية هى طريق البلدة عند هيدجر، وشقة عصرية بلا ملامح عند بلانشو)- هيأت لحوار دريدا عن هذه القضايا خلفيةً غير واضحةً بالمرة: "أقف هنا، فى هذا العمل، عند هذه اللحظة عينها" (١٩٨٠)(١). ومع أن هذا الافتقار واضح، فـ"الخلفية" (بما أنها مفهومة ضمناً من قبل) هى "أنت" أيها القارئ أثناء عملية القراءة "الآن". ويشهد على هذا الأمر تواترُ أفعالِ انعكاسيةِ تعود رمزيًا على الفاعل فى ثنايا الحوار أو فى عنوانه نفسه ("هنا"، "أنا"، "الآن").

وكما سوف نرى، ينشغل الحوار بأنحاء فكر ليفيناس، على نحو ما انشغل سلفًا ببلانشو أثناء قراءة عمله ***الانتظار النسيان***. يقع الحوار بين صوتين يتصفان بسمات ذكورية وأنثوية على التوالى، وينتهى بتدوين مصقول وقور بالحروف الكبيرة يُعَبِّرُ عن تداخل الصوتين وتبادلهما المواقع.

تُعَبِّرُ القضية البارزة فى عمل ليفيناس *على طريقة أخرى سوى الوجود أو ما وراء الماهية* *Otherwise than Being or Beyond Essence*[٢] عن تناقض الممارسة العملية فى هذا العمل؛ ألا وهو أن ليفيناس يكتب فى واقع الحال كتبًا. إذ كيف يمكن التعبير عن فكر المسئولية نحو التفرد وغيرية الآخر على طريقة الطرح الفلسفى دون أن يصير التعبير- فى حدود الطرح الفلسفى- اختزاليًا غير مسئول؟ تخلصًا من هذه الورطة، نجد المتحدِّث الرجل فى حوار دريدا يهتم بالرجوع إلى لحظات فى نص ليفيناس (يبدو أنها) تحيل على الذات، والمثال على ذلك الآتى:

> ولكن هل تنجح الميزة العقلية التى تتميز بها العدالة، والدولة، وموضوع الكلام أو النظر، والمعالجة التزامنية، والتمثيل أو إعادة التقديم، واللوغوس، والوجود، فى أن *تستغرق بترابطها المتماسك إدراكَ القُرْب ووضوحَه الذى من خلاله تكشف هذه الميزة عن نفسها*؟ ثم أفلا يخضع القُرْب للعقلنة بما أن المناقشة عينها التى نمارسها فى هذه اللحظة تدخل ضمن هيئة مقولها، ما دمنا فى ثنايا موضوع الكلام نتناول بالتزامن العبارات التى يتألف النسق منها، مستخدمين فعل الكينونة... (*على طريقة أخرى سوى الوجود أو ما وراء الماهية*، ص ١٦٧، ورد ذكره فى *النفس*، ص ١٧١، والإمالة لدريدا).

هاهنا، لا يقتصر ليفيناس على الدعوة إلى تفنيد الذات بل يحققه ويؤديه عمليًا؛ فيجزم بأن حديثه عن الآخر **والقول le Dire** يطابق بالضرورة بينهما! غير أن ما يمنع هذه التغطية، أو استتار **القول** كليًا فى **المقول le Dit**، حقيقة بسيطة مفادها أن "اللغة الشارحة لا تتمكن- فى هذه اللحظة عينها- من الحديث عن ذلك الأمر القائم أثناء عملية التعبير" (*على طريقة أخرى سوى الوجود أو ما وراء الماهية*،

ص ١٧١). كما أن "انعكاس الخطاب على نفسه لا يستغرق الخطاب بحد ذاته" (*على طريقة أخرى سوى الوجود أو ما وراء الماهية*، ص ١٧١). الأمر الذى يسمح بطريقة أخرى لقراءة لحظات الإحالة على الذات (الظاهرة) فى النص:

> ولا زلت أعكف على قطع الحديث النهائى الأخير الذى على أساسه تُصاغ كل الأحاديث؛ ألا ويحدث ذلك بقوله إلى أحد يصغي إليه، إلى شخص يقع خارج المقول الذى يقوله الحديث، يقع خارج كل ما يشمله الحديث. *ذلكم هو الأمر الحقيقى الصادق فى المناقشة التى أتوسع فيها عند هذه اللحظة.* وفى ذلك إشارة إلى وجود مُحَاوِر يخترق باستمرار النص الذى يَدَّعِي الخطابُ أنه ينسجه من خلال البحث والنظر مستقصيًا كل جانب فيه (*على طريقة أخرى سوى الوجود أو ما وراء الماهية*، ص ١٧٠، والإمالة من عندى).

واقع الحال أن البُعْدَ التخاطبى فى أية لغة مَقْضِيٌّ عليه بالاتجاه إليك والمطالبة بك، رغم كل شيء، سواء كان هذا القضاءُ مُسَلَّمًا به أم منكورًا. وهكذا، تفتضُّ استراتيجيةُ ليفيناس التى تتجنب صيغة الحوار نوعًا من اللغة الشارحة ظاهر التقليدية، وتشير إلى البعد الأخلاقى أو الأبعاد الأخلاقية التى تكتنف اللغة الشارحة فتفضُّ تمركزها الافتضاض الأروع. وبهذه الطريقة، يؤول نظامُ الذاتية الصارم الذى قد بدا خصيصةً فى الحوار إلى المطالبة بالمسئولية عن الآخر المُثْبَتِ بما هو البُعْدُ المتعالى فى أيِّ نص، وإنْ يكن هو البُعْدُ المتجاهل فى العادة.

يهتم المتحدِّث الرجل فى حوار دريدا بمشكلات الكتابة عن مبدأ التعدِّى أكثر من اهتمامه بالمبدأ نفسه؛ إذ يلحظ ذلك الرجلُ أن ليفيناس يضطر إلى إيضاحه عبر سلسلة series من المقاطعات أو لحظات الإحالة على الذات. فهو يقرؤه- كَـرَّةً- بوصفه إقرارًا ظاهرًا بما يبدو أنه قمع حتمى للقول من خلال المقول فى أيِّ حديث

("والمناقشة عينها التى نتعقبها فى هذه اللحظة يَعْتَدُّ بها من حيث مقولهـا" (*علــى طريقة أخرى سوى الوجود أو ما وراء الماهية*، ص ١٧٨). ثم كَرَّةً أخرى يقرؤه بوصفه صورة من صور برهان **الخلف reductio ad absurdam** علـى القـدرة الكلية لموضوع الكلام (فالإحالة إلى مُحَاوِرٍ هى بالضرورة "الأمر الحقيقى الصادق فى المناقشة التى أتوسع فيها عند هذه اللحظة عينها" (*على طريقة أخـرى سـوى الوجود أو ما وراء الماهية*، ص ١٧٠). وكما يرى دريدا بشأن هذا النص، ثمـة حدثان **اثنان** لا بد منهما **على التوالى**.

ومن خلال فكرة **التسلسلية sériature** أو التوالى **seriality** هـذه، يـصوغ دريدا ضرورة **المقاطعـة interruption** التى أشرت- من قبل- إلى وجودها فـى نصوص هيدجر وبلانشو الحوارية. ولَسوف تتوافق "**التسلسلية**"- أولاً- مع حركة كلمة "الانتظار" أو تحولها على نفسها من خلال حديث المتحاورين على اخـتلافهم فى *محادثة* هيدجر، ألا وإنها ممارسة تنطوى على تحويل اللغة نفسها. ثم تتوافق- ثانيا- مع مُرَكَّبِ *الانتظار النسيان* الذى يلْغِى- أو يُبْطِلُ- نفسَه بنفسه، حيث تتحول كلمة **الانتظار** إلى كونها حدثا يتميز بأنه لازم غير مُتَعَدٍّ. عندئذ، قـد تُقـرأ هـذه التسلسلية أو هذا التوالى بأثر رجعى، إما عبر **ضرورة** التكرار والمقاطعة وتغييـر المتكلم باستمرار عند هيدجر، أو عند بلانشو عبر صورة التركيب الذى يُبْطِلُ- من خلال إثبات العبارات ونفيها على التوالى- أيةَ قراءة تتغيا محتوى خبريًا. أما كلمة دريدا **التسلسلية sériature** فتشير إلى تقدم محدود على فكرة **السرد** عند بلانـشو، عن طريق **إيضاح تفصيلى** للنهج المحدد الـذى **يحتـاج** فيـه الحـدث التعـددى التغايرى- بما هو أيضًا الحدث الأبعد من اللغة- إلى النظام عينه الـذى يتجـاوزه (التمثيل)؛ كى يبرز قوته ويعلن عن نفسه. ألا وإن ذلك لَهو **التخـالط أو التـداخل contamination** الحتمى بين طرائق اللغة. وعلى سبيل المثال، **يمكن** المرءُ دومًـا قراءة هذه النصوص بطريقة تتنكر للأبعاد الأدائية فيها، الأمر الـذى يجعـل مـن

نصوص هيدجر شكلاً من اللعب الشارد بالكلمة يهيم على وجهه (وتلك نظرة لا تزال مسموعة)، ومن نصوص بلانشو سلسلة من الشعوذات الفارغة أو الحيل يمارسها السحرة فى ألعابهم، ومن نصوص ليفيناس مجرد بلاغة **تفنيد ذاتى** أو بلاغة **تحقق من الذات**. إن **التسلسلية** بوصفها المخاطرة بالاستتار أمرٌ ضرورى لا بد أن يذعن له الآخر كى يمكن تصوره أو الدخول معه فى علاقة.

ويُعَبِّرْ استعمال دريدا لصيغة الحوار عن ضرورة التخالط أو التداخل هذه من خلال صوت المرأة فى الحوار، حيث تلح قارئة ليفيناس على قراءته **بطريقة أخرى**، أىْ من خلال الغير **alterity** الذى يحكم النص بتعابير تتنكر لها فكرة ليفيناس عن قول الآخر المحض. فإذا كان على **القول le Dire**– بوصفه التماس الآخر بتمامه أو بما هو قول الآخر فى تمامه– أن يغامر بالانمحاء والطمس أثناء دعوةَ الآخر وندائه، فلسوف تغدو هذه المخاطرة عينها أو التخالط والتداخل غيراً **alterity**، عليه– وهنا المفارقة– أن يمحو نفسَه بنفسه ويطمسها لصالح الآخر المحض أو الآخر بتمامه. لذا، فالمثير هنا أن غيرية الآخر عند ليفيناس تُقرأ بوصفها اقتصاد هوية مستقلة، لا بوصفها تعدداً تغايريا حقيقيا! وترى المُحَاوِرَةَ الأنثى أن هذه الغيرية المشوبة المهملة كامنة فى معالجة الاختلاف الجنسى من خلال تصور ليفيناس عن الشأن الأخلاقى.

تُثْبِتُ صيغةُ الحوار عند دريدا– وهو حوار بين أصوات تُوسَمُ بسمات ذكورية وأنثوية على التوالى– الاختلافَ الجنسىَّ فى مقابل الحيادية التى تتبناها محاورة هيدجر ***محادثة على الطريق إلى البلدة بشأن الفكر***. ويشير دريدا– هنا– إشارة لافتة إلى أن ليفيناس يكتب صراحةً **بوصفه رجلاً** فيرفض– من ثَمَّ– الحيادية التى يُزْعَمْ أنها قاعدة فى الكتابة الفلسفية. وبرغم ذلك، يُثْبِتُ الصوتُ الأنثوىُّ فى الحوار عدمَ التجانس الذى يقال إن ليفيناس يتنكر له. يقول الصوت الأنثوى:

> يبدو لى أن عمل ليفيناس يضع الآخرية- بما هى اختلاف جنسي- وضعًا ثانويًا أو يجعلها مشتقة، كما أنه يُخْضِعُ خاصَّةَ الاختلاف الجنسى لآخرية الآخر بتمامه دون وَسَمات جنسية. فمَن يحتل المرتبة الثانوية أو المشتقة أو مرتبة التابع المذعن ليس المرأة بل الاختلاف الجنسى (*النفس*، ص ١٩٤).

غير أن إخضاع الاختلاف الجنسى نفسه يعنى السماح لغلبة الحيادية التى توسَمْ بأنها ذكورية عادة وبخاصة فى اللغة الفرنسية ("il avant il/elle...") [it (= he) before he/she] (*النفس*، ص ١٩٤). ومن ثمَّ، يظهر الأنثوى- بما هو الكلمة المُحَيِّدة- بوصفه آخر الآخر عند ليفيناس: "الآخر بما هو الأنثوى (فىَّ)، إذ بدلاً من كونه مشتقًا أو ثانويًا سيغدو الآخر فى قول الآخر بتمامه" (*النفس*، ص ١٩٧).

ومن ثمَّ، تُعَدُّ هذه الأنثوية الإكمالية- بما هى غَيْرٌ يتبرأ منه تصور الآخر المحض- شكلاً من عدم اللياقة الذى يحتل وضعية المخاطرة بالتخالط أو التداخل- أو ضرورة التسلسلية- والذى قيل إنه حتمى لو أريد للقول le Dire الوضوح. أما الخطأ فهو بالضرورة يُعَدّ فى أىّ نص يقول- أو ينجز- موضوعًا غير موضوع الكلام:

> حتمًا سيقع الخطأ دومًا: منذ اللحظة عينها التى أجعل فيها موضوعَ كلامٍ هذا المقوَّمَ فى عمله الذى يذهب أبعد من أىِّ موضوع كلام ممكن. وحين يدير ليفيناس فى عمله الكلامَ حول موضوع لا يمكن أن يكون موضوع كلام، حتى "عند هذه اللحظة"، فثمة تخالط وتداخل فى عمله (*النفس*، ص ٢٠٠).

حين يقرأ الصوتُ الأنثوىُّ ليفيناسَ **على طريقة أخرى** لا تنتوى المرأةَ- من ثمَّ- قراءةً مختلفةً للغيريةَ؛ فالمرأة- ذلك الصوت الأنثوى- تُعَبِّرُ عن هذه الطريقة

الأخرى من حيث هى إمكان التخالط والتداخل **بواسطة فعلها عينه**: "إن موضوع الكلام الذى لا يمكن قمعه، أتداخل معه وأختلط به" (*السنفس*، ص ٢٠٠). وبهذه الطريقة، و"عند هذه اللحظة"، وباستعمال صيغة الحوار، تُعَبِّرُ المرأةَ- من ثَمَّ- عن تعددية الصوت والإبهام الذى لم تتمكن استراتيجية ليفيناس من احتوائه. وقبل كل شىء، تشترع المرأةُ ما يُعَدُّ صورةً يُضْرَبُ بها المثل على قراءة **مسئولة** (وإنْ كانت فكرة ضرب المثل، هنا، تحتاج إلى التعديل على نحو ما أوضحنا سابقًا). ولنختبر ما يجرى فى هذا الحوار. تجيب المرأة- أو الصوت الأنثوى- عند ليفيناس على نداء الغير معتقدةً أن كتابته ممكنةٌ متاحةٌ ومستورةٌ مستخفيةٌ فى آنٍ معًا. فهى تقرأ بطريقةٍ- تَخْلُصُ تحديدًا لليفيناس- تَصِلُ حَدَّ التعبير- بإخلاص غير مخلص- عن الآخر الذى لا يقدر ليفيناس على إفساح محلٍ له أو تهيئة مجيئه، والذى باستبعاده كان قد أعطى نصَّه تماسكه. وليس معنى ذلك القول بأن المرأة- الصوت الأنثوى- تجد عند ليفيناس تناقضًا ما، يرتاب فى ليفيناس أو "يدحضه"؛ ألا وذلكم لِيو الإطار الذى يُعْتَقَدُ معه أن التناقض أو التفنيد والدحض بمعزل عن اللعبة الجارية هنا. فالأصوب القول بأن المرأة تُغَيِّرُ مجرى نص ليفيناس وتوسعه وتنشطه من جديد بإخضاعه إلى غيرية مشوبة تخترقه؛ ألا وإنه "الغير أو الآخر الذى هو أبعد من اللغة والذى يستدعى اللغة" (كيرنى، ***حوارات***، ص ١٢٣).

وترجع إعادة تشغيل ليفيناس أو ابتنائه بهذه الطريقة إلى **فكرة التسلسلية sériature**. إذ بينما يظل من الممكن تمامًا قراءة هيدجر وبلانشو وليفيناس من خلال طرائق اللغة عينها التى يسائلونها، ستلتفت القراءة المسئولة- وتصغى- إلى **تعالى viens** أيها الآخر فى الهوية نفسها؛ ذلك النداء الفريد الذى يجعل النص فى حالة حركة تُشَكِّلُ فتنته وتَكَوُّنها. القراءة المسئولة قراءة تسعى إلى إثبات ما يتجاوز فى النص ما قد أنهاه التمثيلُ وخَتَمَ عليه. وتكمن **مسئوليتها**- التى تبرزها **فكرة التسلسلية sériature**- فى حقيقة أن أية زيادة أو إسراف يخاطر بالانمحاء

أو الطمس من حيث هو نفسه- أيْ: هذا الانمحاء أو الطمس- شـرط ظهـور ذاك الإسراف أو تلك الزيادة. ومن هنا، "تحمل المسئولية معهـا- ولا بـد أن تحمـل- شططًا وإسرافًا جوهريًا"[٣]. ألا وهو أمر لا يمكن حسابه سلفًا. لأن المسئولية تهتم- على وجه التحديد- بالآخر من حيث هو ذاك الذى لا يقبـل الحـساب وتقتـضى المسئوليةُ إقرارَه. ولا يمكن أن تَنتج هذه المسئوليةُ عن أىّ نسق أو نهـج شـامل، فهى فريدة دومًا. المسئولية فراكتل لا مثال له أو عليه.

ألا يمكن ربط أفكار المسئولية هذه بما قد اعتدنا أن نطلق عليه قضايا القيمة الأدبية؟ فى مقال حديث تحت عنوان "**قوابل التفكك أو الانحلال**" **Biodegradables** (١٩٨٩)[٤]- يخصصه دريدا للدفاع عن بول دى مان- يُعْزَى "حدث التوقيع" (ص ٨٤٥)- كذلك الذى تَمَّ تتبعه عند بلانشو وبونج- إلى مسألة قوة النص أو ثرائـه، التى يمكن قياسها بقدرته على البقاء أو قدرته الدائمة على إتاحة التأويـل. ويمكـن القول بأن دريدا يضع حدث التوقيع داخل اقتصاد نصى يتـصف بـصفتين علـى طرفى نقيض: الصفة الأولى تفرده الكامل وعدم قبوله الترجمة؛ إذ يتجاوز الـنص الأفكار المتعارف عليها عن المعنى **بعدم انطوائه على شىء** فيغـدو- مـن ثـمَّ- عصيًا على القراءة. أما الصفة الثانية فهى قبوله الترجمةَ بأن يكون معنى الـنص بسيطًا بساطةً لا خلاف عليها. وفى هذه الحالة، لا تقبل عبارة نيتشه "**لقـد نـسيت مظلتى**" أىَّ تفسير أو تأويل تقريبًا؛ بسبب افتقارها إلى سياق خاص بهـا يـضيئها، الأمر الذى يجعلها مثلاً على صورة من "الفقر مَرَدُّها أحادية المعنـى" (**مواصـلة الحياة**، ص ٩٠). وينطوى مقال "**خطوط فاصـلة**" **Borderlines** (١٩٧٩) علـى فكرة مفادها أن أىَّ نص لا بد أن يقع فى مكان ما بين هاتين الصفتين المتناقضتين. أما مقال "**قوابل التفكك أو الانحلال**" فيمضى إلى حد أبعد؛ حيث يرى أن ثمة علاقة اقتصادية بعينها بين هذين القطبين يمكن اكتشافها فى النصوص ذات القدرة الأعظم على البقاء: "ما الذى يجعل أعمالاً "عظيمة" كأعمال أفلاطون وشكـسبير وهوجـو

ومالارمه وجيمس جويس وكافكا وهيدجر وبنيامين وبلانشو وسيلان تقاوم الفناء أو الدثور؟" (ص ٨٤٥). إن هذه النصوص فذة؛ لأنها تُغَذِّى السياقات الثقافية التي تنتقل بينها، وفى الوقت نفسه تقاوم هذه السياقات وتسائلها. إذ من خلال اجتماع الصفتين المتناقضتين فى هذه النصوص- وهو ما تجنح إليه فكرة التعدد التغايرى- **يمكن استيعاب** هذه النصوص "بوصفها **غير قابلة للاستيعاب**، محفوظة على سبيل الاحتياط، فلا تقبل النسيان لأنها تستعصى على التلقى، وتقدر على التأدية إلى معنى دون أن يستنفدها المعنى" (ص ٨٤٥، والتشديد من عندى). وكما توحى كلمة "قابل التفكك أو الانحلال" **biodegradable**، ليس استنفاد النص بالأمر غير المتناهى.

ترتبط قابلية الاستيعاب من حيث هى عدم قابلية الاستيعاب ارتباطًا غامضًا **بحدث التوقيع** بوصفه ذلك الحدث الذى لا ينتمى إلى نظام المعنى فى النص، فلا يستملكه أحد؛ لذا "يَقْرِنُ الثراءَ الكليَّ فى النص بتفرد يستعصى على الإدراك". ويبادر دريدا إلى القول بأن ذلك لا يعنى إثبات مجرد انعدام المعنى أو استعصاء النص على الإدراك؛ وإنما الحاصل أن "المعنى موصول **على نحو ما** بما يتجاوزه" (ص ٨٤٦). وعلى سبيل المثال، يمكن القول بأن صعوبة نصوص بلانشو لا ترجع إلى اللعب بالكلمة أو الالتباس والإبهام، وإنما ترجع إلى انطوائها على ما يمكن أن نسميه- على طريقة الجمع بين متناقضين- الوضوح المتمنِّع المقاوِم. فالكُنْه الحَقُّ فى هذه النصوص لا يقوم ببساطة على كسر قواعد المعنى والنسق والوضوح، لا ولا على تمزيقها أو التشويش عليها إلخ، وإنما على "لَيِّ عنق هذه القواعد باحترام هذه القواعد نفسها؛ من أجل السماح للآخر بالمجىء أو الإعلان عن مجيئه عبر الانفتاح على تفتحه"(٥). ويشير "حدث التوقيع" إلى هذا الإجراء فى صورته المخصوصة المتميزة ويُسَمِّيه.

إن المناقشة التى يقدمها مقال "قوابل التفكك أو الانحلال"، والتى تربط حدث التوقيع بقدرة النص، تظل افتراضية أكثر منها إلزامية عند هذه المرحلة؛ فالصفة المميزة- "ما يقبل الاستيعاب بوصفه غير قابل للاستيعاب"- تُقدِّمُ- على سبيل المثال- وصفًا ممتازًا لوضعية الأسئلة المعروفة بأنها "مشكلات فلسفية" (مشكلة العقل/الجسد، ومسألة الإرادة الحرة، ومفارقات زينون، وما أشبه). وتظل هذه الأسئلة أسئلة تحريضية مثمرة تدفع إلى العمل الفكرى- بينما يتم التقليل من شأنها- نظرًا لأنه يستحيل الإجابة عنها أو مداواة العقل من إلحاحها عليه. ومن اللازم فى السياق الحالى أن نضع حدث التوقيع فى إطار تصورى بعبارات تُقَدِّرُ تعقيدَ الحدود الفاصلة التى تتبعناها بين الفكرى والجمالى حقَّ قدره. يعقد دريدا المقارنة الآتية بالموسيقى:

> الموسيقى أيضًا- فى حالات بعينها- لا تقبل الانمحاء أو الطمس، إلى حد أنها- من خلال شكلها عينه- لا تدع نفسَها تنحلُّ بيسر إلى عبارات كلامية وفق مبدأ المعنى العام فى الكلام. ومن هذه الجهة، فإن الموسيقى فى قبولها "التفكك أو الانحلال" أقل من قبول الكلام وفن الكلام" [الأدب]" له (ص ٨٤٧).

وعلى هذا، يُعَدُّ حدث التوقيع تعبيرًا نوعيًا عن النصية "بوصفها عملية انفتاح/انغلاق غير محسومة تُعيد تشكيل نفسها بلا توقف" (*التشتيت*، ص ٣٣٧)، وهو كذلك أيضًا على مستوى تفرد الشأن الخصوصى المميز الذى يعطى المعنى ويتجاوزه فى الآن نفسه. ويصف دريدا هذا الاقتصاد السارى هنا بأنه **مهبل hymen** بين الصدفة والضرورة ناتج عن طريقة تشغيل كلمة "**pas**" والمقطع "**ra**" عند بلانشو، أو عن طريقة تشغيل المقاطع التى تُكَوِّنُ اسم بونج. إن النص بما هو أثرٌ **trace** أفعال نطقية بين صوتية وخطية، **يعطى** المعنى **ويتجاوز** المعنى، ألا وهو دائمًا مُقْبِلٌ آتٍ أو على وشك **المجىء** (**à venir**)، انطلاقًا من تنظيم "شكلى"

لا معنى له فى حد ذاته؛ ولا يعنى ذلك أننا تلقاء اللامعنى أو لَوْعة اللامعقول التى تلازم النزعة الإنسانية الميتافيزيقية" (*هوامش الفلسفة*، ص ١٣٤).

تتوافق حركة اللغة شبه المتعالية وهى تنعطف على نفسها عند هيدجر وبلانشو ودريدا- فى جانب كبير منها- مع تعريف كريستوفر فينسك **Christopher Fynsk** للنص **المسئول** بأنه "فعل كلامى يتخذ شكلاً ويؤسس نفسَه من خلال انعكاسه على ما يحققه أو ينجزه"[٦]. هاهنا، يقترح الحوارُ السقراطىُّ نفسَه مرةً أخرى بوصفه النموذج؛ الأمر الذى ينبهنا أيضًا إلى أن التركيز على أسئلة الماهية والصفة المائزة لهاته النصوص- التى ناقشناها فى هذا الكتاب- لا يعنى بالضرورة تنحية الشئون السياسية أو الاجتماعية العامة. ذلك أن النص **المسئول** يتشكل- فى حقيقة أمره- عبر التفكير فى ظروف نشأته وتكوينه؛ بما يعنى إثارة هذه القضايا بوصفها أطرًا تؤسس عملية كتابته، وأطرًا لطريقة تعبيره عن أشكال جديدة من الشأن الجماعى والفكرى وما أشبه، والأهم من هذا وذاك أن النصَّ **المسئولَ** نصٌّ **تعددىٌّ تغايرىٌّ** يعانى عوزًا حتميًا، ويسائل- فى كل مرة- مؤوليه وقواعد التأويل. أليس الحال أنه "كلما علَّقَ العمل على نفسه استدعى مزيدًا من التعليقات" (بلانشو، ***حوار بلا نهاية***، ص ٥٧٢)؟ وفى المقابل، سوف تعتنى القراءة المسئولة بحدث التوقيع الذى يؤلف النص ويُكَوِّنُه، وترتضى مخاطرة التعليق والشرح التى لا محيد عنها، ولَسوف تقرأ النص بوصفه نصًا قد **تأرَّخَ بيوم ما**، وفى الآن نفسه بوصفه النص **المنفتح القادم الآتى**.

من هذه الجهة، لا بد من الانتباه إلى أن دريدا كلما دفع كتابيه ***خطوة ولا*** *Pas* و***إسفنجة العلامة/علامات بونج*** *Signsponge* إلى الاشتغال بطريقة أدائية (حوارية)، تَعَقَّدَ تناوله هذه القضايا وازداد عسرها بالتفافها على نفسها. أما مقال "**النفس: اكتشاف الآخر**" **Psyche: Inventions of the Other**- المخصص فى جانب كبير منه لعمل بونج "**حكاية خيالية**" **Fable**- فهو مكتوب على هيئة درس

تقليدى يهتم فيه دريدا بقضايا التصنيف المؤسسى للنصوص وحق النشر وحق براءة الاختراع ومفهوم الإبداع وحدود التحكم العلمى التقنى أو التبصر بها. وبالقدر نفسه، تنطبق قضية تفرد **الأدب**- هنا- على سجالات معاصرة محورها وضعية الأنساق الشكلية وكُنْه الحاسبات الآلية **computers** وحدودها بوصفها أنساقًا شكلية أوتوماتية. وفيما يخص فكرة الإبداع مثلاً، يلحظ دريدا أنه بينما كان الإبداع فى الماضى يقوم على لقاء تصادفى عارض أو على الحيلة فهو الآن قائم على مؤسسات عالمية ضخمة مخصصة لبرمجة إمكانات الإبداع وحسابها، ثم استغلالها والتحكم فيها(٧). وبهذا الخصوص، يسعى التفكيك إلى أن يغدو عملية "اكتشاف الآخر"، بل الأصوب القول بأنه ما دام الآخر- بما هو غير المتوقع غير المنتظر- لا يمكن اكتشافه فى حد ذاته، فما اكتشافه سوى إسلام النفس لآثاره التى لا يمكن حسابها، بما يعنى منح "الفرصة" لمجيئه.

وما كانت حكاية بونج الخيالية سوى هذا الاكتشاف:

> **لا يخلق عمل بونج حكاية خيالية Fable شيئًا، بالمعنى اللاهوتى لكلمة يخلق (ذلك هو الأمر الواضح الظاهر على الأقل)، فهو لا يَبتدع إلا فى حدود مفردات اللغة وقواعد التركيب والشفرة السائدة والأعراف التى يُسْلِمُ لها الأسلوبُ نفسَه بطريقة ما. فالحاصل أن العمل يثير حدثًا، ويحكى قصة خيالية، وينتج نظامًا آليًا بواسطة إدخال الثغرة disaparity أو الفجوة gap على الاستعمال العادى للكلام... إنه بداية جديدة** (*النفس*، ص ٤٣).

إن سهولة تلقى عمل بونج أو سلاسته فى القراءة، وكذلك- إلى حد ما- العديد من دروس دريدا حديثة العهد، لَهو أمر دال على أن النص **المسئول** ليس من الضرورى فيه أن يكون نصًا صعبًا صعوبةَ كتابىْ ***خطوة ولا Pas وإسفنجة***

العلامة/علامات بونج *Signsponge*؛ ذلك أن الفكر المتمرد الذى يتخذ "مظهرًا بسيطًا" بساطة عمل بونج "**حكاية خيالية**" **Fable** أو مقال دريدا "**النفس: اكتشاف الآخر**" قد يأتى فى مرحلة تالية.

ولعل إحدى النتائج المترتبة على هذه المناقشة- وعلى حركة الفكر الجارية فى نصوص مثل ***إسفنجة العلامة/علامات بونج*** و***خطوة ولا***- هى أن كلمة **تفكيك** قد غدت أكثر استشكالاً. ما الذى تشير إليه هذه الكلمة أو تسميه؟ يجيب عمل دريدا **رسالة إلى صديق يابانى Letter to a Japanese Friend** عن هذا السؤال إجابة تبتعد تمامًا عن حدود النهج التفكيكى التى كان قد أوضحها من قبل فى كتابه ***مواقع*** الصادر فى أوائل السبعينيات(٨). تبدو فكرةُ التفكيك **بوصفها منهجًا** فكرةً مضللةً خادعةً، حالها فى ذلك من حال إثبات الآخر ما دام **الآخر** لا يُصاغ على هيئة تصور، لا ولا هو نتيجة بناء الذات له. ففى هذا العمل، يلح دريدا على أن التفكيك ليس منهجًا أو موقفًا فكريًا، كلا ولا هو "حتى فعلاً أو **عملية**":

> التفكيك يحدث، وإنه حَدَثٌ لا ينتظر مُشَاوَرَةً أو وعيًا أو تنظيمًا من لدن ذات فاعلة، لا ولا حتى من لدن الحداثة. [فما من حال سوى أن] هذا يُفَكِّكُ نفسَه، [وما من قول سوى إن] هذا يتفكك (رسالة إلى صديق يابانى، ص ٥).

إن عبارة "**هذا يتفكك**"- التى ربما تُقرأ بوصفها إزاحة لعبارة هيدجر المفتاحية "ثمة الكينونة أو انوهاب الوجود"(*) **es gibt Sein**- لا تشير هنا سوى إلى ما يشبه طريقة الوجود الإشكالية (التكهنية) فى أىِّ مشهد انتظار، وإلى ما يمكن إثباته أو كبته. وبما أن التفكيك لا يمكن توقعه سلفًا أو برمجته فهو- فى حقيقة أمره- **مستحيل**؛ بمعنى أنه لا يندرج ضمن حدود العوالم الممكنة أو القابلة للحساب.

(*) بخصوص هذه العبارة، انظر شرحها المتميز فى:

محمد الشيخ: ***نقد الحداثة فى فكر هيدجر*** (سبق ذكره). ص ص ١٦١-١٦٢- المترجم.

وعليه، فهل من خطر فى ألا يتميز التفكيك- تقريبًا- عن تقوى هيدجر وإيمانه العاجز فى طوره الأخير، حين رأى أنه ما من طريقة يمكنها افتتاح علاقة جديدة بالوجود فقال: ("لن ينقذنا سوى إله. فالإمكان الوحيد المتاح أمامنا الإعداد لنوع من التأهب")؟[٩]. ولحسن الحظ، ثمة اختلاف قطعى بين موقف هيدجر ومناقشة دريدا الشبيهة؛ أعنى أنه لا يمكننا سوى تهيئة أنفسنا لمجىء **الآخر**. وفكرة دريدا عن هذا التأهب أو هذه التهيئة فكرة **مسئولة** كامل المسئولية؛ لأنها تقتضى نوعًا من التحويل الذى رأيناه- مثلاً- فى عمل بونج **حكاية خيالية Fable**؛ ذلك التحويل الذى يقدّم "فجوةً فى الاستعمال العادى للكلام" بفضل سبْر جديد غير عادى لحدود اللغة المتعارف عليها. ولا يضع هذا الافتتاحَ- أو البدء الجديدَ- موضع التنفيذ سوى ممارسة علم التفرد والحدود فى آنٍ معًا، بما ينطوى عليه هذا العلم من مفارقة ظاهرة.

وفى ذلك وجه ثانٍ من وجوه المسئولية. فالترحيب بغير المنتظر غير المتوقع **unforeseen** يقتضى حتمًا إعادة نظر كلية فى الموقف الذى يتحدث المرء انطلاقًا منه. إذ ينبغى أن يتلازم فعل التفكير و**المخاطرة**. ويقول دريدا إن ذلك- على وجه التحديد- كان ما جعل هيدجر ينسى، حين اكتنف فكرَه بعضُ مظاهر النازية. والحق أن رفض تلك المخاطرة الجوهرية فى فعل التفكير يعلن عن نفسه أيضًا من خلال الانقياد إلى استسهال تقديم الذات أو الانتهاء إليها. لقد نشر دريدا مؤخرًا مقالة عن هيدجر تكلم فيها عن "تلك المخاطرة غير المحسوبة **فى سبيل الفكر** وفى سبيل مَن **يُسْلِمُ** نفسَه للفكر **بقدر ما** يتخلى عنه. ألا هل يمكن تخيل فكر دون هذه المخاطرة؟ (**طريقة الولع بالفكر**، ص ١٩٨٩)[١٠]. ويقول دريدا إنه يكتب حتى يصل إلى موضع لا يعود عنده بقادر على توقع الجهة التى يمضى إليها أو التنبؤ بها. وقد يحسب المرء ذلك نوعًا من عدم المسئولية. كلا، إنها استراتيجية صارمة محكمة تسعى إلى تحقيق المسئولية فى أعلى صورها.

هوامش الحاشية

(1) In *Psyche* (Paris: Editions Galilée, 1987), pp. 159-202; originally published in *Texts pour Emmanuel Levinas* (Paris: J. M. Place, 1980)

(2) See especially the section entitled "Scepticism and Reason", pp. 165-71. For another account of this issue see Jan de Greef, "Skepticism and Reason", in *Face to Face with Levinas*, ed. Richard A. Cohen (Albany, N.Y.: State University of New York Press., 1986), pp. 159-79.

(3) "Eating Well", or the Calculation of the Subject: An Interview with Jacques Derrida, in *Who Comes After the Subject*, ed. Wduardo Cadava, Peter Connor and Jean-Luc Nancy (London: Routledge, 1991), pp. 96-119, 108.

(4) "Biodegradables: Seven Diary Fragments", trans. Peggy Kamuf, *Critical Inquiry*, 15 (1989), 812-73.

(5) "Psyche: Inventions of the Other", trans. Catherine Porter, in *Reading de Man Reading*, ed. Lindsay Waters and Wlad Godzich (Minneapolis, Mo.: University of Minnesota Press, 1989), pp. 25-65, 59-60.

(6) Fynsk, *Heidegger: Thought and Historicity* (Ithaca, N.Y. and London: Cornell University Press, 1986), p. 196.

(7) "The Principle of Reason: The University in the Eyes of its Pupils", trans. Catherine Porter and Edward P. Morris, *Diacritics*, 13 (Fall 1983), pp. 6-20.

(8) "Letter to a Japanese Friend", in *Derrida & Difference*, ed. David Wood and Robert Bernasconi (University of Warwick: Parousia Press, 1985), pp. 1-8.

(9) "Only a God can Save Us", *Der Spiegel*, interview with Martin Heidegger, *Philosophy Today* (1976), pp. 267-84, 272.

(10) *Diacritics*, 19 (1989), pp. 4-9, 6.

قائمة المصادر التى اعتمدها المؤلف فى كتابه

أولاً: مارتن هيدجر

١- الوجود والزمان

Being and Time, **trans. John Macquarrie and Edward Robinson. Oxford: Basil Blackwell, 1980.**

٢- محادثة على الطريق إلى البلدة بشأن الفكر

"Conversation on a Country Path about Thinking" in *Discourse on Thinking*, **trans. John M. Anderson and E. Hans Freund. New York, N. Y.: Harper & Row, 1966, pp. 58-90.**

٣- نيتشه: المجلد الأول: إرادة القوة بوصفها فناً

Nietzsche: Vol. One: The Will to Power as Art, **trans. David Farrell Krell. London: Routledge, 1981.**

٤- نيتشه: المجلد الرابع: العدمية

Nietzsche: Vol. Four: Nihilism, **trans. Frank A. Capuzzi. New York, N. Y.: Harper & Row, 1982.**

٥- على الطريق إلى اللغة

On the Way to Language, **trans. Peter D. Hertz. San Francisco, Calif.: Harper & Row, 1971.**

٦- الشعر، اللغة، الفكر

Poetry, Language, Thought, **trans. Albert Hofstadter. New York, N. Y.: Harper & Row, 1971.**

٧- ما ندعوه تفكيرًا

What is Called Thinking, **trans. J. Glenn Gray. New York, N. Y.: Harper & Row, 1968.**

ثانيًا: موريس بلانشو

١- النسيان الانتظار *L'attente l'oubli, Paris*: **Edition Gallimard, 1964.**

٢- حوار بلا نهاية *L'entretien infini, Paris*: **Editions Gallimard, 1969.**

٣- الكتاب الآتى *Le livre à venir, Paris*: **Editions Gallimard, 1959.**

٤- حصة النور *Le part du feu, Paris*: **Editions Gallimard, 1949.**

٥- خطوة أبعد *Le pas au-delà, Paris*: **Editions Gallimard, 1973.**

٦- الفضاء الأدبى

The Space of Literature, **trans. Ann Smock. Lincoln, Nebr. And London: University of Nebraska Press, 1982.**

٧- أغنية السيرينة

The Siren's Song: **Selected Essays by Maurice Blanchot, trans. Sacha Rabinovitch, ed. Gabriel Josipovici, Sussex: Harvester, 1982.**

ثالثًا: جاك دريدا

١- التشتيت

Dissemination, trans. Barbara Johnson. Chicago, Ill.: University of Chicago Press and London: Athlone Press, 1981.

٢- في علم أنساق الكتابة

Of Grammatology, trans. G. C. Spivak. Baltimore, Md., and London: Johns Hopkins University Press, 1974.

٣- نهايات الإنسان

Les fins de l'homme; à partir du travail de Jacques Derrida. Paris: Editions Galilée, 1981.

٤- قانون النوع

"The Law of Genre", trans. Avital Ronell. Glyph 7 (1980), pp. 202-32

٥- مواصلة الحياة أو البقاء على قيد الحياة

"Living On", trans. James Hulbert, in Harold Bloom et al., Deconstruction and Criticism. London: Routledge, 1979, pp. 75-176.

٦- هوامش الفلسفة

Margins of Philosophy, trans. Alan Bass. Chicago, Ill. University of Chicago Press and Sussex: Harvester, 1982.

٧- أنحاء

Parages, Paris: Editions Galilée, 1986.

٨- خاصّة ثانية فى الاستعارة

"The Retrait of Metaphor", trans. F. Gasdner et al., Enclitic 2, 2 (1978).

٩- إسفنجة العلامة/علامات بونج

Signsponge, trans. Richard Rand. New York, N.Y.: Columbia University Press, 1984.

١٠- عادة مميزة

"Schibboleth", trans. Joshua Wilner, in *Midrash and Literature*, ed. Stanley Budick and Geoffrey Hartman. New Haven, Conn.: Yale University Press, 1986.

١١- الكتابة والاختلاف

Writing and Difference, trans. Alan Bass. Chicago, Ill.: University of Chicago Press, 1978.

رابعًا: عمانويل ليفيناس

١- الكلية واللاتناهى

Totality and Infinity: An Essay on Exteriority, trans. Alphonso Lingis. Pittsburgh, Pa.: Duquesne University Press, 1969.

٢- على طريقة أخرى سوى الوجود أو ما وراء الماهية

Otherwise than Being or Beyond Essence, trans. Alphonso Lingis. The Hague: Martinus Nijhoff, 1981.

ثبت المفردات والتعابير المهمة فى الكتاب

A

Absence of concealment	زوال الحجاب
Accidental	تصادفى عارض
Aesthetic category	صنف جمالى
Aesthetics	علم الجمال
Aletheia	زوال الحجاب/انجلاء/انكشاف (هيدجر)
Allegorical reading	قراءة أمثولية
Allegory	أمثولة/تمثيل كنائى
Allure	فتنة (بلانشو ودريدا)
Allusion	إلماح
Alterity	الغير
Aporia	معضلة/تناقض منطقى
Apparent certainties	يقينيات ظاهرة
Appearance	ظهور وتظاهر (فى هذا الكتاب)
Arrangement	إعداد (هيدجر)
Autonomy	استقلال واكتفاء ذاتى
Axiom	مسلمة/بديهية
Axiomatic starting point	نقطة بدء بديهية

B

Being	وجود (هيدجر)
Being-in-the-world	الوجود فى العالم (هيدجر)
Blindspot	نقطة عمياء

C

Calling	دعوة/نداء (هيدجر)
Catachresis	تعسف مجازى
Central inertia	عطالة مركزية (بلانشو)
Certainty	يقين
Chance	مصادفة
Close reading	قراءة فاحصة
Cogitare	معرفتى بأنى أفكر بينما أفكر (ديكارت)
Cogito ergo sum	أنا أفكر إذن أنا موجود
Common sense	الحس المشترك
Communication	تواصل
Community	جماعة
Conception	تصور/مفهوم
Conceptual	تصورى/مفهومى
Contact	اتصال/تلامس

Contamination	تخالط/تداخل (دريدا)
Contingency	مصادفة/احتمال طارئ
Contingent	تصادفي عارض
Conversation	محادثة
Cratylism	علاقة وجودية بين اللفظ والمعنى

D

Daimon	روح حارسة
Dasein	الموجود الإنساني المتعين (هيدجر)
Datum	معطى/فرض علمى
Deconstitutive	مُكَوِّن نقضى
Deconstruction	تفكيك/تقويض
Deferred reciprocity	تبادل مؤجل
Dialogue form	صيغة الحوار
Dichtung	شعر (هيدجر)
Dislocation	خلخلة/إزاحة
Dissemination	تشتيت (دريدا)
Dogmaticism	دوجماطيقية
Dysfunction	خلل وظيفى/اعتلال

E

Ecstasies	انجذاب نشوانى أو صوفى
Eidetic variation	المغايرة الشبيهية (هوسرل)

Elision	إسقاط
Emblematisation	ترميز
Enactment	اشتراع
Epiphenomenon	ظاهرة متولدة
Equipment	مهمات وأدوات (هيدجر)
Ereignis	بُدُوٌّ جديد/انتماء متبادل (هيدجر)
Essence	كُنْه/جوهر/ماهية
Essential mourning	حداد أصلى
Event of signature	حدث التوقيع (دريدا)
Excess of meaning	إسراف المعنى
Exemplification	ضرب المثل
Exeriority of the inward	تخارج الداخل
Existence	وجود عينى (هيدجر)
Exposition of arguments	عرض الحجج

F

Feminism	نزعة نسوية
Fold	طَيَّة (دريدا)
Gap	فجوة
Generic marker	مؤشر تكوينى بدئى
Grammatology	علم أنساق الكتابة
Ground	أساس

H

Heteronomy	عدم الاكتفاء بالذات/تغايرية
Holism	نزعة كلية
Human existence	الوجود الإنسانى المتعين (هيدجر)
Hymen	مهبل (دريدا)
Hyperbole	مبالغة
Hypothesis	فرضية

I

Idealism	نزعة مثالية
Identity	مطابقة/هوية
Image	صورة شعرية
Imaginary	خيالى
Imitation	تقليد/محاكاة
Imitator	مُقلِّد/مُحَاكِى
Immanentism	نزعة الحلول والمحايثة
Imperialism	نزعة توسعية استعمارية
Incessant	دائم (بلانشو)
Incineration	الإحالة إلى رماد
Infinity	اللاتناهى
Insignificant	فاقد الدلالة/غير دال

Intentionality	قصدية
Intentions	مقاصد
Interminable	ما لا آخِر له (بلانشو)
Interruption	مقاطعة (دريدا)
Intersubjectivity	تفاعل بين الذوات
Irenic language	لغة سلمية
Irreducible temporalisation	زمنية لا تقبل الاختزال

K

Kehre	انعطاف/رجْعة (هيدجر)

L

Lacuna	فجوة/ثغرة
Le Dire	القول (ليفيناس)
Letting language be	إخلاء السبيل أمام اللغة كي توجد (هيدجر)
Letting-be of language	تَرْك اللغة توجد (هيدجر)
Letting-go	إخلاء السبيل (هيدجر)
Literary space	الفضاء الأدبى (بلانشو)
Locutions	أقوال
Logical positivism	نزعة وضعية منطقية

M

Maieutics	توليد سقراطى
Meta ta physika	ما وراء الفيزيقا
Metalanguage	لغة شارحة
Metaphor	استعارة
Metavoices	أصوات مُعَلَّقة
Middle voice	الصوت الوسط (دريدا)
Mime	تمثيل محاكاتى صامت
Mimesis	محاكاة (هيدجر)
Mimetic quasi-hallucination	شبه هلوسة محاكاتية
Mimicry	تمثيل محاكاتى
Mise-en-abyme	السقوط فى هاوية اللاتناهى (دريدا)
Monotheism	وحدانية
Myth	أسطورة

N

Narrative	سرد/سردى
Nature	كُنْه/ماهية (فى هذا الكتاب)
Nearness	قُرْب/دُنُوّ (هيدجر)
Necessary truth	الحق الضرورى (ديكارت)

Neo-Kantian tradition of aesthetics	تراث الكانطية الجديدة في علم الجمال
Neuter	محايد (بلانشو)
New criticism	النقد الجديد

O

Onomalopoeia	محاكاة صوتية
Ontic	كل ما يتعلق بالموجود في تحققه العيني
Ontico-ontological difference	الاختلاف بين الوجود والموجود
Ontological	كل ما يتعلق بالوجود
Open region	نطاق منفتح (هيدجر)
Oxymoron	ألفاظ متناقضة

P

Paranomasia	تكرار العلامات أو الحروف المتماثلة في كلمات مختلفة
Paratactic	إردافي
Pas	خطوة ولا (دريدا)
Pedagogy	قواعد التربية
Perception	إدراك حسي

Percipere (per-capio)	معرفة أو فهم من خلال.. (ديكارت)
Performance	إنجاز/أداء
Petition principii	مصادرة على المطلوب
Phenomenology	علم الظهور/ظاهراتية
Phonocentrism	نزعة مركزية الصوت
Positivism	نزعة وضعية
Postcard	برقية تلغرافية (دريدا)
Poverty	افتقار/عوز
Prejudice	حُكْمٌ مسبق (ديكارت)
Presence	حضور
Presentation	عرض/تقديم (ليوتار)
Privation	حرمان/عوز
Production	إبراز/إظهار (فى هذا الكتاب)
Proximity	قرْب/دُنوٌّ (هيدجر)

Q

Quasi-transcendental	شبه متعالٍ

R

Radiance	إنارة/إشعاع
Readability	قابلية قراءة/مقروئية
Readiness-to-hand	فى متناول اليد (هيدجر)

Reality	واقع
Récit	سرد (بلانشو)
Reduction ad absurdam	برهان الخلف أو المُحَال
Reference	مرجع/إحالة
Referent	مشار إليه/ مُحَال إليه
Relata	روابط/صلات
Relativism	نزعة النسبية
Re-mark	إعادة وسم/تأشير
Renunciation	التخلى والهجران
Representation	تمثيل
Re-presentation	إعادة تقديم
Resemblance	وجه شبه
Rhetoricity	بلاغية (دى مان)
Rhythm	إيقاع
Riss	الشق الفاتح/صدع (هيدجر)

S

Science of borders	علم الأطراف أو الحدود
Science of contingent	علم الشأن التصادفى العارض
Science of the alea	علم الصدفة
Scientific representation	التمثيل العلمى
Self-consciousness	وعى بالذات
Semblance	تظاهر

Sense-data	معطى حسى
Sensuous certainty	يقين حسى
Seriality	تسلسلية (دريدا)
Sériature	تسلسلية (دريدا)
Simile	تشبيه
Singularity	تفرد
Situation	الوضع فى سياق (ليوتار)
Something-in-order-to	شىء من أجل (هيدجر)
Speech-acts	أفعال الكلام
Sprache	كلام (هيدجر)
Stratum	طبقة
Subject-centred metaphysic	ذات متمركزة ميتافيزيقيًا
Substance	جوهر
Suspension	تعليق/تأجيل
Symbol	رمز
Symbolism	نزعة رمزية

T

Tautology	إطناب
Textuality	نصية
The mode of being of the literary	طريقة وجود الأدبى
Theory of types	نظرية الأنماط

Totality	كلية
Trace	أثر (دريدا)
Transcendence of the other	تعالي الآخر
Transcendental idealism	نزعة مثالية متعالية

U

Unconcelment	زوال الحجاب (هيدجر)
Unforeseen	غير منتظر/غير متوقع
Unreadability	لا يقبل القراءة
Unveiling	نزع حجاب (هيدجر)

V

Vacuum	فراغ/خواء
Viens	تَعَالَىْ (بلانشو ودريدا)

W

Waiting	انتظار (بلانشو)
Withdraw	ينسحب (هيدجر)

المؤلف في سطور:

تيموثى كلارك

يُدَرِّسُ فى جامعة دُرْم، ومن أحدث أعماله وأهمها:

The Poetics of Singularity: The Counter-culturalist Turn in Heidegger, Derrida, Blanchot and the later Gadamer.

المترجم في سطور:

حسام نايل

باحث ومترجم مصرى. عضو التحرير فى مجلة "ألف" الصادرة عن الجامعة الأمريكية بالقاهرة. من أعماله المنشورة:

١- صور دريدا (تحرير وترجمة)، المشروع القومى للترجمة، القاهرة ٢٠٠٢م.

٢- أرشيف النص: درس فى البصيرة الضالة (تأليف)، دار الحوار، سوريا ٢٠٠٦م.

٣- البنيوية والتفكيك: مداخل نقدية (تحرير وترجمة)، دار أزمنة، الأردن ٢٠٠٧م.

٤- مدخل إلى التفكيك (تحرير وترجمة)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ٢٠٠٨.

٥- استراتيجيات التفكيك (تحرير وترجمة وتأليف)، دار أزمنة. الأردن ٢٠٠٩م.

٦- التصوف والتفكيك: درس مقارن بين ابن عربى ودريدا (ترجمة)، المركز القومى للترجمة، القاهرة ٢٠١١.

بالإضافة إلى عدد من المقالات والترجمات فى دوريات مصرية وعربية متخصصة. ويعمل حاليا على الانتهاء من ترجمة كتابين هما: ضد التفكيك (جون إليس)، أفعال الدين واللغة والقانون (دريدا).

المراجع في سطور:

محمد بريرى

يُدَرِّس الأدب العربى القديم والحديث بالجامعة الأمريكية بالقاهرة وبجامعة بنى سويف. صدر له كتاب عن ديوان قبيلة هذيل. ويصدر له قريبًا كتاب عن الشعر الجاهلى ونزعة الشك. له عدد من المقالات والترجمات التى تتناول الأدب العربى، قديمه وحديثه، شعره ونثره فى الدوريات المصرية المتخصصة. كما راجع عددًا من الكتب المترجمة عن الإنجليزية. يشغل حاليًا نائب رئيس تحرير مجلة "ألف" الصادرة عن الجامعة الأمريكية بالقاهرة.

التصحيح اللغوى: بهاء حسب اللـــه

الإشراف الفني: حـــــسن كامـــل